

CICLO DE ESTUDO – Mestrado  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO – Estudos Anglo-Americanos

# **Desconstruindo as Noções de Tempo, Linguagem e Identidade em *Three Novels* de Samuel Beckett**

José Pedro Pereira

**M**

2017



**José Pedro Santos Leitão Pereira**

**Desconstruindo as Noções de Tempo, Linguagem e Identidade em  
*Three Novels* de Samuel Beckett**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pela  
Professora Doutora Filomena Maria Esteves Aguiar de Vasconcelos

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2017



# Desconstruindo as Noções de Tempo, Linguagem e Identidade em Three Novels de Samuel Beckett

José Pedro Santos Leitão Pereira

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pela  
Professora Doutora Filomena Maria Esteves Aguiar Vasconcelos

## Membros do Júri

Professora Doutora Filomena Maria Esteves Aguiar Vasconcelos  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Gualter Mendes Queiroz Cunha  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Rui Manuel Gomes Carvalho Homem  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 18 valores

*Para a minha avó*



## Sumário

Agradecimentos .....	8
Resumo .....	9
Abstract.....	10
Lista de abreviaturas e siglas.....	12
Introdução - Repetição e Diferença: Desafiando a Tradição do Pensamento Ocidental .....	13
Capítulo 1 - As relações do sujeito com o tempo .....	43
1.1. “There is no escape from the hours and the days”: Tempo e Repetição em <i>Molloy</i> .....	50
Capítulo 2. – As relações do sujeito com a linguagem.....	66
2.1. “At first I did not write, I just said the thing. Then I forgot what I had said”: Linguagem e Repetição em <i>Malone Dies</i> .....	74
Capítulo 3. – As relações do sujeito com a sua identidade .....	87
3.1. “Two holes and me in the middle, slightly choked.”: Sujeito e Repetição em <i>The Unnamable</i> .....	99
3.1.1. A caminho da simplicidade da existência.....	108
Considerações finais.....	112
Referências bibliográficas .....	120

## **Agradecimentos**

Primeiramente, gostaria de agradecer vigorosamente à Professora Doutora Filomena Maria Esteves Aguiar de Vasconcelos pela disponibilidade e dedicação, por me ter dado a liberdade de aprofundar e desenvolver as temáticas por mim escolhidas e pela atenta supervisão e orientação no decorrer da elaboração deste trabalho.

Gostaria também de agradecer à Professora Doutora Maria de Fátima de Sousa Basto Vieira e ao Professor Doutor Rui Manuel Gomes Carvalho Homem por me terem dado a oportunidade de colaborar no CETAPS através da criação do grupo JRAAS. Toda a experiência vivida durante o passado ano neste ambiente contribui imenso para o meu desenvolvimento intelectual, influenciando o produto final da minha dissertação.

Em último lugar, tenho de agradecer calorosamente a todos os meus amigos e família por todo o apoio e compreensão. Obrigado por tudo, Susana, foste a minha maior influência neste caminho, como amiga e colega, desde o meu primeiro ano na faculdade. Obrigado, Rui, pelas fervorosas discussões filosóficas e pela partilha de ideias. Obrigado, Ana Isabel, Márcio, Jaime e Ana Almeida, não só pelo trabalho dos JRAAS, mas também por todo o apoio e incentivo dado. Obrigado, Pedro e Carlos, pela companhia nos longos dias de trabalho. Obrigado, Daniel, pela tua sabedoria e vivacidade. Obrigado, Mafalda, pela tua energia e sensibilidade. Obrigado, Bruno, pela cultura literária partilhada. Obrigado, Valentina, pelas discussões na fase final da tese, foram uma grande ajuda. Finalmente, um carinhoso obrigado aos meus pais, avós e irmã, pela compreensão e apoio neste pequeno grande percurso de um ano.



## Resumo

A presente dissertação destina-se a fazer uma análise aprofundada dos conceitos de tempo, linguagem e identidade nos *Three Novels*, de Samuel Beckett. Partindo de um panorama teórico, a Introdução constrói as bases da análise a partir do desenvolvimento das noções de “repetição” e “diferença”: propõe-se uma breve explicação da evolução das mesmas até chegar às filosofias pós-estruturalistas de Deleuze, Derrida e Foucault. Com a aplicação das teorias desenvolvidas no capítulo introdutório, a dissertação desenvolve-se em três etapas consecutivas: as relações do sujeito beckettiano com o tempo, com a linguagem e com a sua própria identidade. No primeiro capítulo expõe-se o conceito de tempo na trilogia, aludindo às teorias de Bergson e do próprio Beckett. Analisando a primeira narrativa, *Molloy*, é feito um estudo de ambos os narradores na sua relação com o tempo, vendo-se um contraste entre incongruências temporais e rotinas. No segundo capítulo é desenvolvida a ligação dos narradores com a linguagem, tendo como suporte as teorias de Derrida e Deleuze, com remissões a Foucault. Uma análise mais detalhada envolve a segunda narrativa, *Malone Dies*, de modo a estudar o carácter arbitrário e controlador da linguagem, como também o contraste entre fala e escrita. No terceiro capítulo, ligando os dois anteriores, estuda-se o modo como os sujeitos da trilogia lidam com a noção de identidade própria, tendo como suporte as teorias de Deleuze, Guattari e Leibniz. Por fim, analisa-se em particular o confronto das noções de “corpo orgânico” e “corpo sem órgãos” na terceira narrativa, *The Unnamable*.

O propósito desta dissertação é demonstrar o modo como Beckett desconstrói a noção tradicional dos conceitos em discussão e como os seus personagens nunca representam em definitivo uma dicotomia, pois ocupam sempre um espaço intermédio.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett; Pós-Modernismo; Tempo; Linguagem; Identidade.

## Abstract

The present dissertation aims to analyze Samuel Beckett's *Three Novels* through the concepts of time, language, and identity. Starting from a theoretical approach, the introduction will create the foundations for the analysis through the development of the concepts of "repetition" and "difference" – explaining their development up until the post-structuralist philosophies of Derrida, Deleuze, and Foucault. The development of the dissertation will be made by applying these theories in three different stages: the relationship between the Beckettian subject and time, language, and its own identity. In the first chapter we can see the exploration of the concept of time in the trilogy through the theories of Bergson and Beckett. In this regard, we focus on the first narrative, *Molloy*, in order to analyze the narrator's remarks on the concept of time, finding a contrast between routine and temporal inconsistencies. In the second chapter, we can find an analysis of the narrator's relationship with language by referring to the theories of Derrida and Deleuze, and also mentioning Foucault. The second narrative, *Malone Dies*, was selected for a deeper study in this regard, enabling not only to depict the arbitrary and controlling components of language, but also the contrast between speech and writing. In the third chapter, connecting the two previous ones, we analyse the way the trilogy's narrator deals with the notion of personal identity, using the theories of Deleuze, Guattari and Leibniz. To conclude the analysis, it is made a small study of the last narrative, *The Unnamable*, where the concepts of "organic body" and "body without organs" are confronted.

The purpose of this dissertation is to evince the way Beckett deconstructs the traditional notions of the concepts discussed, and how his characters can never be representatives of a dichotomy, they are always in an inbetween state of existence.

**Keywords:** Samuel Beckett; Postmodernism; Time; Language; Identity.



## **Lista de abreviaturas e siglas**

*Malone Dies - MD*

*Molloy - M*

*Murphy - MU*

*Proust - P*

*The Unnamable – TU*

*Watt - W*

## Introdução - Repetição e Diferença: Desafiando a Tradição do Pensamento Ocidental

*What, then, is truth? A mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms – in short, a sum of human relations, which have been enhanced, transposed, and embellished poetically and rhetorically, and which after long use seem firm, canonical, and obligatory to a people: truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are; metaphors which are worn out and without sensuous power; coins which have lost their pictures and now matter only as metal, no longer as coins.*

Friedrich Nietzsche

A verdade, será que alguma vez a alcançaremos? Primeiro de tudo, como nos pergunta Nietzsche: O que é a verdade? Segundo o dicionário Priberam, a verdade é a “conformidade da ideia com o objecto, do dito com o feito, do discurso com a realidade.” Mas não é o conceito “verdade” uma construção fictícia? Que sentido tem esta palavra fora das regras e consensos da linguagem? Apesar de nunca podermos alcançar uma verdade absoluta, uma conformidade perfeita entre discurso e realidade, temos de usar a linguagem para nos entendermos melhor a nós e ao mundo que nos rodeia. Como nos diz Wittgenstein no seu *Tractatus*: “The limits of my language mean the limits of my world” (Wittgenstein 2001, 68). Não obstante, como refere Nietzsche, devemos sempre ter em conta que a verdade que nós alcançamos nunca será a verdade absoluta, visto que esta precisa de passar por um processo de tradução, por uma verbalização, que irá inevitavelmente destruir o próprio sentido da palavra “verdade” em si. Esta é uma das grandes questões que move a humanidade desde a sua existência. Samuel Beckett, por sua vez, foi uma das figuras literárias ocidentais que mais detalhadamente aprofundou o estudo desta problemática no século XX.

Ao estudar a teoria e filosofia<sup>1</sup> do século XX a par da obra de Samuel Beckett,

---

<sup>1</sup> Nota preliminar: para efeitos de uniformização, as obras filosóficas mencionadas ao longo da dissertação encontrar-se-ão traduzidas para inglês.

são evidentes as semelhanças entre a obra deste autor e a teoria pós-estruturalista, apesar de esta ser maioritariamente desenvolvida posteriormente à sua obra. Para se ter um bom suporte na leitura da obra de Beckett, é necessário partir na busca pelo panorama em que esta se insere. Mais precisamente, é preciso analisar o século XX e as mudanças que este trouxe a nível do pensamento epistemológico e ontológico, da sociologia, das artes e das várias outras áreas do conhecimento. Partindo desta visão, há que ter em conta o facto de que o século XX apresenta uma tendência para a multidisciplinaridade. O mundo académico surge com força e a interligação da literatura com a linguística e a filosofia torna-se inevitável. Apesar de, por vezes, a ligação ser forçosa, no caso de Beckett ela é indispensável. A maior parte da obra de Beckett debruça-se sobre o carácter autorreflexivo da linguagem na busca de sentido, levando à inevitável interligação destas três áreas do conhecimento humano. Na verdade, a obra de Beckett é equiparável à caixa de Pandora, visto que, uma vez aberta, todos os males do mundo são revelados e uma infindável corrente de leituras teóricas podem ser feitas: desde abordagens filosóficas, linguísticas e sociais, passando por estudos narratológicos e ao nível da representação teatral, até estudos na área da psicologia e psicanálise. Em suma, a análise da condição humana é uma força que motiva os estudos em volta da obra de Beckett.

É neste mesmo século, tendencialmente a partir da segunda metade, que vemos o surgimento de novas correntes, quer literárias, quer filosóficas, que vão colocar todas as bases do pensamento ocidental em questão, criando-se um desconstruir dos conceitos que se encontram na base deste mesmo pensamento. As noções de tempo, linguagem, origem, representação e sujeito são vistas como instáveis. Apesar de potenciada no século XX, a origem desta grande brecha encontra-se, segundo Michel Foucault, nos finais do século XVIII. Em *The Order of Things*, mais especificamente, no capítulo “The Limits of Representation”, Foucault traça o processo de evolução do conceito de representação, desde a sua ligação a uma realidade objetiva até ao processo de dissolução desta mesma ligação.

Foucault afirma que, nos últimos anos do século XVIII, podemos verificar uma série de alterações no pensamento filosófico que transformarão o modo como o Homem olhará para o mundo: haverá um movimento da história para a História, da continuidade

dos eventos para o seu núcleo, da evolução para a origem. Estas alterações trouxeram consigo a conclusão de que as coisas já não podem ser vistas, descritas, caracterizadas e apreendidas do mesmo modo como foram até então. Em suma, o carácter representativo que funda o pensamento clássico perder-se-á para uma questionação das origens desta mesma representação e do seu carácter artificial. Foucault mostra as áreas das ciências da riqueza (“science of wealth”), história natural (“natural history”) e gramática geral (“general grammar”), como as primeiras a evidenciar esta mesma tendência. Através desta análise, Foucault diz-nos o seguinte: “words, classes, and wealth will acquire a mode of being no longer compatible with that of representation” (Foucault 2005, 240). No entanto, apesar de se referir a estes exemplos enquanto originários desta descontinuidade, Foucault enfatiza o facto de que, neste momento, a quebra não é intencional, mas sim um processo inconsciente que abrirá portas para pensamento futuro.

Na área da “riqueza” (“wealth”), Foucault refere-se ao pensamento de Adam Smith de modo a demonstrar o modo como este desenvolve o conceito de “trabalho” (“labour”). Em poucas palavras, Adam Smith vê toda a base da riqueza fundada neste mesmo conceito. Ou seja, o que dará valor aos objetos desejados (“commodities”) não serão outros objetos, como anteriormente era feito através dos sistemas de trocas, mas o trabalho em si enquanto uma unidade quantificável: “‘Labour, therefore, is the real measure of the exchangeable value of all commodities’” (Ricardo *apud* Foucault 2005, 241). Apesar de tudo, Adam Smith não inventa o conceito de trabalho, apenas o analisa numa nova perspectiva, demonstrando o modo como este não representa aquilo que anteriormente representava. Este mesmo pensamento levará ao desenvolvimento do que hoje chamamos de economia.

Na área da história natural, Lamarck é evidenciado por Foucault como uma das mais importantes figuras nesta transição do *epistème*. Aqui é introduzido o conceito de “organic structure”, através do qual são criadas novas estruturas para a classificação dos seres vivos, novas taxonomias. Nestas mesmas estruturas vemos como toda a classificação dos seres vivos parte da existência de funções essenciais para cada espécie (alimentação, reprodução, etc.), criando-se um sistema de hierarquias onde tudo se

subordina a esta mesma função essencial. Até ao aparecimento destas estruturas orgânicas, a classificação dos seres era feita com base naquilo que lhes era exterior (penas, carapaças, etc.); no entanto, com a introdução das estruturas orgânicas, partimos de um plano invisível, de uma base essencial, subindo até ao patamar visível à superfície. Com a introdução destes sistemas, dá-se também a dissolução do paralelismo feito entre classificação e nomenclatura. Até ao momento em que a classificação se baseava no espaço visível, era possível fazer tal paralelismo. No entanto, como a partir dos sistemas orgânicos se parte dum espaço invisível, a denominação não pode ser colocada no mesmo patamar. Neste momento, segundo Foucault, o paralelismo passa a uma relação perpendicular:

There is a fundamental distortion between the space of organic structure and that of nomenclature: or rather, instead of being exactly superimposed, they are now perpendicular to one another; and at the point where they meet we find the manifest character, which indicates a function in the vertical plane and makes it possible to discover a name in the horizontal one. (Foucault 2005, 249-50)

As designações, classificações e, por extensão, a linguagem e a natureza, deixam de se encontrar automaticamente interligadas. Só através duma linha artificial é que agora se poderá estabelecer uma relação entre as ordens das palavras e as ordens dos seres, como esclarece Foucault:

Their old affinity, which had been the foundation of natural history in the Classical age, and which had led structure to character, representation to denomination, and the visible individual to the abstract genus, all with one and the same movement, is beginning to dissolve. (*idem*, 250)

Esta viragem do pensamento irá potenciar uma grande mudança na história natural. A partir deste momento, as principais oposições estabelecem-se entre seres orgânicos e seres inorgânicos, destruindo as articulações em três ou quatro reinos da natureza. Com Pallas e Lamarck apenas existirão dois reinos na natureza, o reino dos seres vivos, ou



orgânicos, e dos seres não-vivos, ou inorgânicos. Foucault caracteriza esta dicotomia do seguinte modo:

The organic becomes the living and the living is that which produces, grows, and reproduces; the inorganic is the non-living, that which neither develops nor reproduces; it lies at the frontiers of life, the inert, the unfruitful – death. (*idem*, 252)

Estas mudanças ao nível do estudo dos seres irão guiar o pensamento científico na direção do que hoje chamamos biologia.

Os desenvolvimentos do pensamento em relação à riqueza e à história natural irão revelar-se, dum modo análogo, no desenvolvimento da análise da linguagem. Foucault evidencia o modo como a tradição ocidental se baseara no caráter representativo da linguagem na sua relação com o discurso. Foucault diz-nos que, até ao início do século XIX, as análises da linguagem focavam-se na investigação dos valores representativos das palavras. Para tal, o estudo encaminhava-se para a busca por uma língua original que se encontrasse na base de todas as línguas, fazendo uma análise exaustiva quer a nível gramatical, quer a nível extralinguístico, analisando eventos históricos que pudessem estar nas bases para a evolução e partição desta mesma língua. No entanto, com a introdução da “inflection”, dá-se um ponto de viragem no estudo da linguagem. Tal como o conceito de estrutura orgânica para a história natural e o conceito de trabalho para o estudo da riqueza, o conceito de flexão, ou desinência, era conhecido anteriormente. Destarte, esta flexão, o intermediário entre a articulação de conteúdos e o valor da sua raiz, ou radical, apenas era analisado no seu valor representacional. Foucault menciona Coerdoux e William Jones neste sentido, dizendo que, apesar de estes se inserirem na tradição do estatuto representacional da linguagem, eles dão um grande passo no desenvolvimento do estudo das funções gramaticais, sintáticas. Completando o seu pensamento, Foucault diz-nos:

language no longer consists only of representations and of sounds that in turn represent the representations and are ordered among them as the links of thought

require; it consists also of formal elements, grouped into a system, which impose upon the sounds, syllables, and roots an organization that is not that of representation. (*idem*, 255-56)

A partir deste momento, vemos um desenvolvimento no estudo da linguagem que vai progressivamente desligar-se de um estatuto referencial e passará a estudar os processos linguísticos por si próprios, com a introdução do estudo fonética e da gramática comparativa, levando, mais tarde, ao aparecimento da linguística.

Os desenvolvimentos feitos em finais do século XVIII, nas três áreas anteriormente referidas, mostram o modo como o valor da representação se vai perdendo em detrimento de um estudo do núcleo abstrato e invisível de cada uma das áreas. Como Foucault afirma: “representation has lost the power to provide a foundation” (*idem*, 259). Apesar disto, como referi anteriormente, o intuito destes pensadores não era, à partida, destruir as bases do pensamento clássico. Esta destruição dá-se, segundo Foucault, com o aparecimento de uma dualidade filosófica: a “ideologia”<sup>2</sup> e a “filosofia crítica”. Como figuras principais, Foucault indica Destutt no campo da ideologia e Kant na área da filosofia crítica. Foucault evidencia que a ideologia se estabelece como a última filosofia clássica, pois não questiona as fundações nem o estatuto da representação. Em contraste, a crítica kantiana irá dar o grande salto para a modernidade, visto que irá questionar todos os limites da representação. Isto dará origem ao grande evento que, para Foucault, marcou a descontinuidade no pensamento ocidental: “the withdrawal of knowledge and thought outside the space of representation” (*idem*, 263).

Com este *shift* do pensamento, vemos como a ideologia e todo pensamento em volta da representação irá surgir como uma metafísica ao invés de um discurso científico. Será este mesmo movimento que irá possibilitar uma abertura do pensamento para novas metafísicas, as quais se fundarão na questionação da origem da representação. As portas para a crítica e para as filosofias da vida, das vontades e das

---

<sup>2</sup> Aqui devemos ter em conta que o conceito utilizado se refere à “ideologia” de Destutt, a qual tinha pouco que ver com questões políticas. Só com a evolução do termo nos textos de Marx e Althusser, posteriormente, é que o podemos ligar diretamente a ideias políticas e sociais.

palavras são, assim, abertas no início do século XIX. Igualmente, as portas para este estudo são, deste modo, abertas.

Os movimentos pós-estruturalistas e desconstrucionistas devem o seu aparecimento a esta mesma tradição, visto que eles têm como objetivo dissecar o conhecimento e ver como a filosofia responde às questões das origens clássicas, acabando por desconstruí-las e evidenciando as suas falências. Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault foram três das principais figuras na teorização destas tendências. Na literatura, o mesmo se passa, como vemos com os exemplos de James Joyce, Franz Kafka e Beckett, que põem em questão os próprios mecanismos da construção das suas narrativas, tendo plena consciência de que estão, de facto, a trabalhar com palavras inscritas em papel. Aqui vemos como a função didática ou representativa se vai perdendo em prol da questionação dos mecanismos criadores da própria arte em si.

Para se entenderem os movimentos teóricos e filosóficos da segunda metade do século XX, introduzo a noção da “diferença”, necessariamente ligada ao conceito de “repetição”, que naturalmente associamos às questões de tempo, representação e sujeito. Três das grandes críticas desta época centram-se precisamente na dissolução do tempo e do sujeito enquanto entidades estáveis e unas, e da representação, quer enquanto criação artística ou enquanto tentativa de refletir o mundo, enquanto cópia fiel da realidade. Como refere Foucault: “From Kant onward, (...) knowledge can no longer be deployed against the background of a unified and unifying mathesis” (*idem*, 269). A noção da diferença na repetição vem elucidar-nos acerca dos limites que determinam o nosso conhecimento e pensamento. Com esta noção, apercebemo-nos de que é impossível começar algo de novo, tudo aquilo que começemos será um começo repetido de algo já começado. No entanto, o ser humano precisa de ter a ideia de início, meio e fim para poder organizar ideias, classificar e identificar fenómenos e chegar a conclusões concretas. A própria narrativa clássica depende de um início e de um fim estabelecidos, para que o leitor tenha a sensação de um final, *closure*, ao terminar a leitura. O típico início das narrativas populares ou dos contos de fadas, “era uma vez”, que termina inevitavelmente com a fórmula “e viveram felizes para sempre”, é um bom exemplo

desta tendência.

O questionamento dos limites é um lugar-comum na teoria pós-estruturalista e na literatura do século XX, levando Deleuze a dizer, como em *Difference and Repetition*, que os prefácios devem ser lidos no final e as conclusões no início.<sup>3</sup> Inícios e fins são igualmente essenciais para entender a obra de Beckett, especialmente os seus *Three Novels* (*Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable*). No entanto, apesar da enorme presença de fins e começos, Beckett nunca os utiliza como os limites das suas narrativas. Nunca existe um começo nem um fim definidos, existem começos e fins indefinidos, processos infundáveis de tentativas de começar e acabar, começos pelo fim e fins pelo início.

Molloy, o primeiro narrador da trilogia, começa a sua narrativa referindo-se à impossibilidade de um começo, visto já existirem demasiados começos. Este mesmo, ao narrar uma história já vivida, começa a narrativa pelo fim – pelo momento em que a narrativa iniciada se dá por terminada. A narrativa em retrospectiva é em si própria um início pelo fim: “It was the beginning, do you understand? Whereas now it’s nearly the end” (*M*, 4). Moran, o narrador da segunda parte do livro, igualmente deambula sobre estas questões, dizendo: “For I had no illusions, I knew that all was about to end, or to begin again, it little mattered which” (*M*, 155).

Em *Malone Dies*, desde logo o título, numa referência direta à morte, aborda a temática do fim, também patente em obras como *Endgame*, *Embers* e *Texts For Nothing*. O narrador de *Malone Dies* inicia então o seu discurso na alusão à proximidade da morte, e todo o processo narrativo se encaminha para um fim, que acaba por nunca chegar. Malone encontra-se constantemente no processo de acabar. De resto, o modo como os últimos fragmentos escritos terminam sem pontuação, dá a ideia de uma continuidade infundável para o personagem.

Em *The Unnamable*, apesar de nunca termos uma entidade definida a que possamos chamar de narrador, a voz que percorre a narrativa questiona-se incessantemente sobre as questões de início e fim. Contrastando com *Malone Dies*, este livro parece fechar com um final definitivo, sintaticamente falando, por via da

---

<sup>3</sup> “It is often said that prefaces should be read only at the end. Conversely, conclusions should be read at the outset.” (Deleuze 1994, xix)

pontuação, dado que a última frase termina justamente com um ponto final. Semanticamente, porém, as últimas palavras, “I’ll go on” (TU, 407), entram em conflito com a ideia de um fim definido. O conflito amplia-se com as palavras que precedem as últimas, “I can’t go on” (TU, 407), criando a ideia de que nem se confirma nem se nega a possibilidade de um fim, mas se fazem ambas as coisas em simultâneo. O narrador encontra-se num *loop* ou círculo vicioso infundável de processos de iniciar e terminar, sem que nenhum se complete.

O uso da repetição e diferença por Beckett apresenta uma abordagem semelhante à desenvolvida por Nietzsche e Kierkegaard e, posteriormente, por Derrida e Deleuze. Os conceitos de repetição e diferença assumem que não existe identidade, tempo ou representação sem diferença, tudo o que existe é caracterizado pelo traço diferencial que distingue uma entidade das outras, pela interdependência dos elementos constitutivos da existência, os quais se encontram num constante movimento, sendo apenas este mesmo traço diferencial o que permite a sua identificação.

De resto, e de uma forma abrangente e geral, o conceito e os padrões inerentes à repetição constituem bases da vida e do pensamento humanos, mesmo que impercetivelmente, desde os primórdios da sua existência. A importância dos ciclos da natureza para o homem primitivo, na sua relação com as atividades de sustentabilidade da vida, é um dos primeiros exemplos da necessidade da repetição. As migrações dos animais, as colheitas e a construção de abrigos dependiam da passagem cíclica das estações do ano, através das quais o homem se guiava nas suas prioridades. Nas primeiras sociedades religiosas, o conceito da repetição encontra-se ligado aos rituais de purificação, através dos quais os indivíduos acreditavam eliminar os seus pecados e retomar o estado de pureza inicial. O conceito de “metempsicose” ligado à Antiguidade, mais especificamente aos egípcios, gregos, com Pitágoras e Platão, romanos, chineses, indianos e budistas do Tibete, encontra-se igualmente conectado à repetição devido à ideia do renascimento dos espíritos através da reencarnação. Também na Grécia Antiga, vemos a importância dada à repetição no modo como se lidava extensivamente com a

crença da natureza circular do tempo e da história: a crença no “eterno retorno”.<sup>4</sup>

No entanto, o foco principal das doutrinas anteriormente referidas, não era o estudo da repetição em si, enquanto conceito definido. Só quando chegamos ao século XIX com Kierkegaard e, um pouco mais tarde, a Nietzsche, bem como ao século XX, com Deleuze e Derrida, é que conseguimos ver uma consciência e foco nesta mesma questão. A problemática da repetição e as inerentes complexidades ligadas às concepções de tempo e temporalidade, impossibilitam progressivamente a tarefa de alcançar uma verdade conclusiva. Ao unirem as visões lineares e cíclicas, estes conseguem chegar à conclusão de que a repetição é algo que simultaneamente reproduz e produz. O movimento passa a conceber-se em espiral, ligando passado, presente e futuro, continuamente. A repetição já não é um regresso à mesma origem do passado nem uma simples viagem em direção ao futuro, mas uma repetição do passado com diferença, criando um futuro.

A obra *Repetition*, de Søren Kierkegaard, é um marco fundamental para as posteriores teorizações, nomeadamente na questão da repetição. O subtítulo, “A Venture in Experimenting Psychology”, explica o modo como o texto se centra na relação de Constantin Constantius, pseudónimo usado por Kierkegaard na escrita do livro, com a sua experiência psicológica, assente em dois conceitos-base: “recollection”, ou recordação, e repetição – “repetition”. “Recollection” refere-se ao processo de

---

<sup>4</sup> Neste âmbito, é importante referir o capítulo “Cosmic Cycles and History” do livro *Cosmos and History: the Myth of the Eternal Return*, escrito por Eliade Mircea. Aqui, Mircea explica-nos que esta crença pressupõe uma série de transformações cíclicas onde tudo retoma o seu estado inicial e começa de novo. No século VI a. C., Anaximandro propôs que toda a existência universal derivava e revertia para a mesma matéria infinita, o *ápeiron*. Pitágoras defende a teoria de que o tempo é infinito, mas que apenas um certo número de ações poderão ocorrer, sendo necessariamente repetidas infinitamente. Dentro da teoria do “eterno retorno”, podemos encontrar as reflexões acerca do “Grande Ano”: para Heráclito, Empédocles e Arquitas de Tarento, este ano representaria a destruição e regeneração de todo o universo; para Platão, o “Grande Ano” representava o alinhamento perfeito dos planetas de um modo como anteriormente já teriam estado. Estas duas teorias são, mais tarde, aglomeradas pela parte da Filosofia estoica, nomeadamente através de Zenão e Posidónio, os quais acreditavam que o alinhamento perfeito dos planetas representaria a destruição e subsequente regeneração do universo. A representação cíclica do tempo teorizada pelos filósofos Greco-Romanos foi refutada através duma visão linear do tempo, presente nos textos da antiga teologia Hebraica, Iraniana e Islâmica. Nesta visão vemos um tempo progressivo, onde existe um início, um meio e um fim. Esta é uma progressão orientada para um futuro, num movimento infinito em função do processo de alcançar um resultado definitivo, sendo o mais importante deles o surgimento de um Messias. Esta visão pode ser encontrada na teologia Cristã de Santo Agostinho, o qual apresenta a História como um processo linear desde o Genesis até ao dia do Julgamento (Eliade 1959, 112-129).

reconhecimento de algo que pertence ao passado e é reconhecido na recordação deste mesmo passado. “Repetition”, por outro lado, pertence ao futuro, ao trazer o passado e transformá-lo. Deste modo, vemos como a recordação depende da repetição, porque para reconhecer uma coisa, é preciso repeti-la, tornando-a, porém, necessariamente diferente. O estatismo relaciona-se com a recordação, enquanto o movimento se relaciona com a repetição. Apesar de se conseguir, em parte, trazer o passado de volta ao presente, o paradoxo da repetição permanece:

the dialectic of repetition is easy, for that which is repeated has been—otherwise it could not be repeated—but the very fact that it has been makes the repetition into something new. (Kierkegaard 1983, 149)

Deste modo, a repetição nunca consegue corresponder à totalidade da representação daquilo que se repete. Como Kierkegaard, ou Constantinus, diz: “the only repetition was the impossibility of a repetition” (*idem*, 170). Assim, podemos concluir que a grande capacidade da repetição é a de conseguir manter uma relação constante entre o passado e o futuro, encontrando-se constantemente no processo de vir (passado recordado) e de ir (futuro criado). Não é ao acaso que umas das expressões mais repetidamente utilizadas por Samuel Beckett é “come and go”, a estrutura através da qual os seus personagens encontram um mecanismo de sobrevivência.

Friedrich Nietzsche, apesar de não ser maioritariamente conhecido por isso, foi, tal como Kierkegaard, muito importante na evolução da teoria da repetição. No que toca a estas questões, podemos encontrar vários fragmentos espalhados pela sua obra, que iluminam a nossa percepção em relação ao assunto. A teoria pré-socrática do “eterno retorno” é recuperada por Nietzsche, o qual a relaciona com a obra de Heinrich Heine<sup>5</sup> e Friedrich Hölderlin.<sup>6</sup> Para Nietzsche, assumindo que o tempo é infinito, o espaço finito e o número de forças no universo finitas, a quantidade de eventos possíveis será

---

<sup>5</sup> “Now, however long a time may pass, according to the eternal laws governing the combinations of this eternal play of repetition, all configurations that have previously existed on this earth must yet meet, attract, repulse, kiss, and corrupt each other again...And thus it will happen one day that a man will be born again, just like me, and a woman will be born, just like Mary” (Heine *apud* Gendron 2008, 8).

<sup>6</sup> “Go, and fear nothing. Everything recurs. And what’s to come already is complete” (Hölderlin *apud* Gendron 2008, 8).

inevitavelmente esgotada, sendo estes repetidos *ad infinitum*. Em *Thus Spoke Zarathustra*, Nietzsche afirma esta teoria, ao falar do “superhomem”.<sup>7</sup> Esta mesma ideia é repetida em *Will to Power*, onde Nietzsche relaciona a teoria do eterno retorno com um jogo de dados.<sup>8</sup> No entanto, mais tarde, Nietzsche acrescenta uma visão psicológica e moral a esta teoria, em *The Gay Science*:

What, if some day or night a demon were to steal after you into your loneliest loneliness and say to you: ‘This life as you now live it and have lived it, you will have to live once more and innumerable times more; and there will be nothing new in it, but every pain and every joy and every thought and sigh and everything unutterably small or great in your life will have to return to you, all in the same succession and sequence (...). The eternal hourglass of existence is turned upside down again and again, and you with it, speck of dust! Would you not throw yourself down and gnash your teeth and curse the demon who spoke thus?’  
(Nietzsche 1974, 273)

Se tudo se encontra neste ciclo vicioso do retorno, os nossos sentimentos, pensamentos e ações serão também inevitavelmente repetidos, criando-se um dilema existencial, onde se perde qualquer tipo de sentido de unidade original enquanto indivíduo.

Com esta bifurcação do retorno entre uma perspetiva moral e outra astrofísica, Nietzsche acrescenta uma dimensão à teoria clássica dos gregos. Adicionalmente, Nietzsche distancia-se dos gregos e aproxima-se do conceito da diferença ao propor um “eterno retorno” alternativo: o conceito deixa o seu carácter revolucionário para se transformar num retorno evolutivo. Nos *Posthumous Fragments* de Primavera-Outono

---

<sup>7</sup> “But the knot of causes in which I am entangled recurs and will create me again. I myself belong to the causes of the eternal recurrence. I come again, with this sun, with this earth, with this eagle, with this serpent – not to a new life or a better life or a similar life: I come back eternally to this same, selfsame life, in what is greatest as in what is smallest, to teach again the eternal recurrence of all things, to speak again the word of the great noon of earth and man, to proclaim the overman again to men” (Nietzsche 1976, 333).

<sup>8</sup> If the world may be thought of as a certain definite quantity of force and as a certain definite number of centers of force—and every other representation remains indefinite and therefore useless—it follows that, in the great dice game of existence, it must pass through a calculable number of combinations. In infinite time, every possible combination would at some time or another be realized; more, it would be realized an infinite number of times. (Nietzsche 1983, 549)



de 1884, Nietzsche sugere uma ligação entre a evolução darwiniana e o eterno retorno (Gendron 2008, 10). No entanto, enquanto Darwin defende o retorno das espécies que igualmente se adaptam ao ambiente onde se inserem, Nietzsche privilegia o retorno dos que divergem à regra. Paradoxalmente, segundo Nietzsche, aqueles que menos se adaptarem ao ambiente exterior e mais se conectarem ao seu próprio interior, serão os sobreviventes, os possíveis retornados. Esta teoria favorece a diferença em detrimento da igualdade, o incomum em detrimento do comum.

Em Beckett, por seu turno, a questão de repetição e diferença projeta-se, por exemplo, na utilização dos mesmos objetos (bicicletas, varas, casacos, chapéus) em obras diferentes, dando-lhes uma nova perspectiva. De igual modo, o conjunto de personagens com a inicial “M” (Malone, Murphy, Molloy, Malose, Molly, Moran, Mercier) é um sinal do mesmo tipo de repetições. Na sua obra inicial, os personagens defrontam-se com a impossibilidade de fugir à repetição na forma de hábito, o qual as controla e impede de fugir ao poder sistemático da vida humana. Murphy e Watt, os protagonistas homónimos de duas das suas primeiras obras, lidam com este problema: com as rotinas, o hábito e os sistemas que se formam pelo consenso, chegando-se a um ponto em que já não se sabe, à partida, o porquê de certos modos de se atuar. À medida que a sua obra vai progredindo, mais especificamente nos seus *Three Novels*, vemos que os personagens, de tal forma caem neste hábito repetitivo, que a sua identidade e personalidade se vai apagando. Personagens como Molloy e Malone, não só pela repetição no nome das respetivas iniciais, a mesma letra “M”, bem como pelo mesmo número de letras, seis, que o constitui, facilmente se confundem pelas palavras que usam em discursos igualmente similares, os quais parecem formar uma coerência pela repetição de expressões e preocupações. Da mesma forma como Malone pode ser visto como uma versão desesperada e destruída de Molloy, também Moran (outra vez um nome iniciado por “M”) pode ser visto como uma extensão de Molloy, aquele que ele procura, procura a mãe. O emaranhamento destes personagens da trilogia vai dar origem à terceira obra, *The Unnamable*, onde a repetição não só dos personagens já mencionados, como também de outros como Watt, Murphy e Mercier, indicia que todos podem ser antes de mais frações distintas de uma mesma entidade. A ressurgência

destes objetos, nomes e eventos, é sempre acompanhada de uma reviravolta, um *twist*, que lhes altera o significado, dando um novo sentido ao mesmo elemento pelo uso da diferença na repetição. Como Sarah Gendron afirma, de cada vez que um elemento é reapresentado, ele é sempre visto num ângulo diferente. (*idem*, xiv)

No entanto, a repetição, em Beckett, apresenta um caráter multifacetado. O seu universo diegético apresenta variadas repetições intertextuais principalmente nas suas primeiras obras. Em *Dream of Fair to Middling Women* e *More Pricks Than Kicks*, podemos encontrar inúmeras alusões literárias, as quais transportam o leitor constantemente para um espaço exterior ao do texto, levando-o para outros textos pelo uso da repetição. No entanto, à medida que o *corpus* de Beckett aumenta, estas alusões começam a ser progressivamente uma operação interna à sua obra, criando relações intertextuais com os seus diferentes textos.<sup>9</sup> Na verdade, uma das suas últimas obras, *Company*, apresenta-se como uma coletânea de citações das suas obras anteriores. Apesar da sua transição da prosa para o teatro, a partir dos anos 50, ter sido frequentemente indicada por Beckett como uma forma de descompressão dos impasses que lhe foram impostos pela escrita de ficções narrativas,<sup>10</sup> a verdade é que a mudança apenas significa um novo modo de abordar o mesmo impasse. As frases, ideias, situações e personagens são muito semelhantes às da sua ficção, as quais irão continuar, dum modo potenciado, ao vemos atuar a vertente cada vez mais experimentalista de Beckett.

Não fossem bastar as repetições entre personagens, preocupações, situações e alusões, Beckett, começando a escrever em francês, durante a segunda guerra mundial, repete-se novamente pelo facto de traduzir a sua própria obra. Esta necessidade de traduzir a sua própria obra do francês para o inglês é interessante de ser analisada em paralelo com um tema recorrente das suas obras: a necessidade de muitos dos seus

---

<sup>9</sup> Wasser diz-nos acerca da tendência autoreferencial de Beckett: “The text that produces images of its own status, that represents itself, comments on itself, and is able to comment on itself is already understood to be coherent and self-sufficient. It turns to itself as its referent and perhaps has only its own content to say. The most self-reflexive text is also the most autonomous, a self-enclosed orb totally divorced from the world. This is the fantasy of a neat retreat into the interiority of a text and, ultimately, the fantasy of language itself as a space of pure interiority” (Wasser 2011, 255).

<sup>10</sup> Numa entrevista com Colin Duckworth, Beckett afirma-o, dizendo: “I began to write *Godot* as a relaxation, to get away from the awful prose I was writing at that time” (Duckworth *apud* Cohen 2008, 175).

personagens em se fazerem e refazerem em narrativas que não as suas, dos quais Malone será o grande epítome.

Apesar de Beckett ser uma figura central na exploração da repetição, ele não é o único que o faz. Outros escritores e artistas modernos, tal como James Joyce, Georges Bataille, Alain Robbe-Grillet e vários outros surrealistas e praticantes do *nouveau roman*, deram centralidade à repetição nas suas obras. Chegando à era da pós-modernidade, a repetição é crucial para a arte que deixa de seguir o mote “make it new”, substituindo esta necessidade pela rearticulação do já conhecido, no desejo de subverter o conceito de familiaridade. A grande problemática aqui presente é o confronto da inter-relação entre originalidade e repetição, entre origem e cópia. É neste mesmo momento que a problemática da repetição floresce numa perspectiva multidisciplinar, não estando meramente confinada às esferas literárias e artísticas. A filosofia, a linguística, a sociologia, a antropologia e outras ciências humanas questionam obsessivamente a relação entre o original e a sua repetição. As duas grandes figuras que se destacam na teorização desta problemática, durante o século XX, são dois filósofos franceses: Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

Para Derrida, a repetição tem uma natureza dupla. Aludindo ao modelo platónico da dicotomia do original vs cópia, Derrida afirma que a repetição é aquilo que, ao mesmo tempo, estabiliza e garante, mas também ameaça o colapso de tal modelo. A repetição, para Platão, depende sempre de uma ideia ou coisa por definição pré-existente e autónoma. Deste modo, a repetição está subordinada à ideia de origem e original, sendo sempre algo secundário e desnecessário. Esta é a razão primária pela qual a repetição fora condenada nas sociedades ocidentais como um ato parasítico, torvo e negativo. No entanto, no momento em todo este argumento pode ser revertido, ou seja, dizendo-se que o original depende da sua repetição para que se possa afirmar enquanto tal, a visão negativa dada à repetição vai-se diluindo. Tal como a repetição depende de algo que está acabado e fixo como uma essência, essa mesma essência nunca pode ser apreendida enquanto tal caso não exista a possibilidade de ser reiterada.

Para confirmar a interdependência entre o original e a sua repetição, Derrida, na sua obra *Writing and Difference*, analisa a dicotomia entre fala/discurso (*vox*) e escrita.

Se a escrita e a possibilidade de todas as formas de representação que a acompanham é contrária ao suposto imediatismo da fala, esta mesma fala é, de um certo modo, dependente da escrita, visto que existe a possibilidade de ser reproduzida através dela. Derrida afirma que a tradição filosófica ocidental, seguindo uma visão fonocentrista, menosprezou a escrita como se fosse artificial e alienada, em comparação com a presença da voz humana, da fala. Esta problemática faz com que a voz esteja mais conectada com a noção de autopresença, ou o que ele chama “metaphysics of presence”. Derrida nega a possibilidade desta presença, negando a possibilidade da existência de um presente, no sentido de um único momento designado por “agora”. Esta metafísica, segundo Derrida, é derrubada pelo “logocentrismo”: uma dependência do “logos”, ou signo, como substituto para a metafísica. Este “logos” é visto como um significante transcendental, criando conceitos como “ideia”, “matéria”, “Deus”, entre outros. Para Derrida, tais conceitos não passam de ficções. Existem igualmente certos significados adjacentes a significantes, tal como “autoridade”, “liberdade” e “ordem”, que têm uma grande importância em sociedade, visto que existe a crença de que tudo parte destes conceitos. Para além do valor de origem, estes significados são normalmente vistos como objetivos que outros significados pretendem alcançar. Este é muitas vezes o *telos* que as pessoas e as coisas pretendem alcançar. No entanto, a crença de que o significante acarreta qualquer tipo de significado inerente é uma falácia para Derrida. Em *Of Grammatology*, Derrida afirma-o, dizendo o seguinte:

That the signified is originarily and essentially (and not only for a finite and created spirit) trace, that it is always already in the position of the signifier, is the apparently innocent proposition within which the metaphysics of the logos, of presence and consciousness, must reflect upon writing as its death and its resource. (Derrida 1997, 73)

Assim concluímos que Derrida afirma a escrita como pressuposto e matriz da fala, lançando bases para uma dissolução da metafísica da presença.

Derrida afirma que estar dentro da linguagem é viajar num sistema constituído pela diferença, onde cada elemento linguístico apenas existe pelo seu traço de

negatividade. Um dos conceitos-chave para a compreensão do trabalho de Derrida é aplicação do método *sous rature*. Originalmente desenvolvido por Heidegger, este conceito visa em escrever uma palavra, sobrepor uma cruz em cima dela e imprimir a palavra e a cruz juntamente, sendo possível ler ambas: “Ser” -> Ser. Com isto, Derrida desenvolve o conceito de “trace” à semelhança do que Heidegger faz com o seu conceito de “Dasein”, ou “being there”, afirmando-o através da noção de “erasure”:

The trace is the erasure of selfhood, of one's own presence, and is constituted by the threat or anguish of its irremediable disappearance, of the disappearance of its disappearance. An unerasable trace is not a trace, it is a full presence, an immobile and uncorruptible substance, a son of God, a sign of parousia and not a seed, that is, a mortal germ. (Derrida 2002, 289)

Isto, para Derrida, surge do facto de a palavra ser imprecisa ou inadequada, mas, ao mesmo tempo, necessária. A palavra e a sua eliminação mantêm-se simultaneamente. No entanto, os signos nunca corresponderão a uma realidade. Os estudos onde se vê uma unidade entre a palavra e referente são rejeitados por Derrida. O signo deve ser estudado *sous rature*, sendo sempre habitado pelo traço de outro signo que nunca se mostrará enquanto tal.

Como resultado destas conclusões, não vemos apenas uma reversão de papéis, onde agora a cópia fosse preferida à origem. O que acontece é que quer a origem, quer a repetição, são postas no mesmo patamar, pois são ambas necessárias para a definição e redefinição mútua. É por esta razão que Derrida rejeita os atributos de presença e ausência aplicados aos dois conceitos, sendo o original definido pela presença e a cópia pela ausência. Para ele, a repetição não é a ausência da presença da origem, mas um traço que restitui uma presença que nunca esteve presente. A repetição não nega a origem, pelo contrário, suplementa-a: “Repetition does not reissue the book but describes its origin from the vantage of a writing which does not yet belong to it, or no longer belongs to it, a writing which feigns, by repeating the book, inclusion in the book” (Derrida 2002, 372). No entanto, na linguagem, as repetições apenas operam dentro do seu próprio sistema, porque a sua origem aí reside. Nunca poderemos ver a

linguagem como um suplemento da realidade, mas como um suplemento de si mesma.

No trabalho de Gilles Deleuze, tal como no de Derrida, as questões da diferença e repetição e dos mecanismos que as ligam influenciam grande parte da sua escrita, sendo igualmente uma figura representativa na história da reconfiguração do conceito de repetição. Tal como Derrida, Deleuze afirma que a repetição tem um papel crucial no reforçar no modelo Platónico de essência e identidade. Grande parte de *Difference and Repetition* está dedicada à reflexão crítica dos modos como a repetição e a diferença se encontraram interligadas ao longo da história da filosofia ocidental. Deleuze acredita que não existe uma coisa como repetição *per se*. É sempre necessário ver a diferença como variação de uma identidade, como a alteração de algo pré-existente, ou como uma distinção entre duas entidades. As identidades são algo que é definido pela diferença que elas encontram entre si, onde o efeito produzido pela diferença revaloriza o sentido de origem, quer por afirmação ou negação de outrem.

Deleuze distingue dois tipos de repetição. À repetição que obedece fielmente ao seu original, meramente reproduzindo-o sem qualquer adição ou distorção, chama-lhe “mechanical” ou “bare”. Ao outro tipo de repetição, a qual adiciona algo ao seu original e cria neste algo de diferente, chama-lhe “clothed” ou “covered”: “One is a 'bare' repetition, the other a covered repetition, which forms itself in covering itself, in masking and disguising itself” (Deleuze 1994, 24). Apesar de, no início do seu livro, vermos uma distinção entre estes dois tipos de repetição, no final, Deleuze abandona essa visão, falando de uma relação causa-efeito entre elas: “The clothed and living, vertical repetition which includes difference should be regarded as the cause, of which the bare, material and horizontal repetition (from which a difference is merely drawn off) is only an effect” (*idem*, 289). Assim, mesmo que o efeito causado nos sujeitos seja o de uma repetição imaculada, a causa desta suposta reprodução perfeita será causada pela diferença.

Ao analisar toda esta problemática, Deleuze pretende libertar a filosofia das estruturas sistematizadas e pré-concebidas da diferença, criando a possibilidade de se pensar numa diferença “nomádica”, ou seja, liberta dos limites impostos pelas regulações conceptuais (*idem*, 36). Para tal, é introduzida a repetição complexa, a qual

resiste à subordinação de uma reprodução mecânica da origem (*idem*, XX). Isto porque, para que seja visível e reconhecida, a repetição necessita de mostrar algum nível de diferença. Se olharmos para a repetição sem diferença, esta representa um perigo para o princípio de identidade. Se o “eu” se estabelece e confirma pela captura das formas (diferentes) do “outro”, a repetição sem aparente diferença fará com que esta relação se desvaneça, deixando apenas o “eu” para se confirmar a si próprio. Deste modo, a repetição demonstra, novamente, uma diferença como causa, mas o efeito criado, por vezes, pode ser a reprodução básica, onde a diferença não é aparente. A repetição, neste caso, demonstra a diferença sem que consigamos dizer no que esta consiste.

Seguindo esta linha de pensamento, a repetição é a chave para se afirmar a diferença nomádica *per se*. Esta diferença dissolve a necessidade da sua dependência da repetição, ou seja, da diferença entre diferença e não-diferença. Para Deleuze, o eterno retorno nietzschiano é a representação máxima da diferença absoluta, num modelo regido pelo simulacro, que Deleuze define nos seguintes termos:

Simulacra are those systems in which different relates to different by means of difference itself. What is essential is that we find in these systems no prior identity, no internal resemblance. It is all a matter of difference in the series, and of differences of difference in the communication between series. What is displaced and disguised in the series cannot and must not be identified, but exists and acts as the differentiator of difference (*idem*, 300-1).

A repetição, segundo Deleuze, liberta-se da sua escravidão em relação ao espelhamento da identidade e transforma-se num princípio transformador assente na diferença absoluta.<sup>11</sup>

Ao falar da repetição aplicada às artes, Deleuze refere que este é um grande exemplo de libertação da necessidade de servidão à origem. A arte depende de variadíssimos tipos de repetição, como temos vindo a ver no caso de Beckett, mas nunca pode ser reduzida à mera repetição por si mesma. Segundo Deleuze, a arte, ao

---

<sup>11</sup> “Repetition in the eternal return appears under all these aspects as the peculiar power of difference, and the displacement and disguise of that which repeats only reproduce the divergence and the decentring of the different in a single movement of diaphora or transport.” (Deleuze 1994, 300)

colocar em jogo os vários tipos de repetição, consegue mais facilmente trazer à tona o princípio da diferença pura, alertando e ajudando a filosofia a abandonar os problemas trazidos pela representação (*idem*, 69) e libertando-nos da dependência na padronização, rotina e hábito.

Como vemos, os trabalhos de Derrida e Deleuze demonstram a dualidade da repetição, mais especificamente, a sua relação simultânea com dois modelos contrários do “ser” (o “eu” e o “outro”) e da “representação” (a “origem” e a “reprodução”). Semelhantemente, esta dualidade surge nas teorias de outra figura muito importante na teorização da repetição, Sigmund Freud. Na sua obra *Beyond the Pleasure Principle*, Freud contrasta a compulsão repetitiva com o princípio de prazer. Para Freud, enquanto a compulsão repetitiva do ser humano é representada pela vontade inerente na vida orgânica para restituir o estado inicial das coisas (Freud 1975, 30), o princípio caracteriza-se pelas “vital differences” (*idem*, 49). No entanto, não podemos ver a “death drive” e os “life-instincts” como meros opostos. Existe uma interdependência entre estas forças pelo intercalar das mesmas. Voltando a Deleuze, este vê igualmente o prazer como um produto da repetição: “elements of pleasure may be found in the active succession of relaxations and contractions produced by excitants” (Deleuze 1994, 74). Deste modo, vemos como o prazer depende de momentos de não-prazer para a sua consumação.

Ligando isto à obra de Beckett, devemos atentar no modo como as suas obras constantemente fazem negações através da repetição de afirmações e vice-versa. O célebre final de *The Unnamable*, referido anteriormente, epitomiza esta tendência: “you must go on, I can’t go on, I’ll go on” (*TU*, 407). Outro ponto interessante a analisar, neste âmbito, é a abordagem assintótica de Beckett na forma de um jogo entre reduções e adições. Isto encontra-se no modo como os seus personagens se repetem, dizendo progressivamente menos, com o intuito de dizer mais. Deleuze, ao analisar o trabalho de Freud, critica o modo como este se limita a opor os conceitos de vida e morte, e fala do modo como existe uma afirmação da vida na morte,<sup>12</sup> tal como anteriormente vimos nas

---

<sup>12</sup> “Death is, rather, the last form of the problematic, the source of problems and questions, the sign of their persistence over and above every response, the ‘Where?’ and ‘When?’ which designate this (non)-being where every affirmation is nourished” (Deleuze 1994, 112).



questões do prazer. Steven Connor relaciona esta visão deleuziana com a obra de Beckett, dizendo o seguinte:

The forms of repetition in his [Beckett's] work establish death not as a mere absence of life, but rather as the place where the natures of life, death, difference and repetition are concentrated and problematized. (Connor 1988, 12)

Deste modo, podemos verificar como uma leitura restritiva, quando aplicada à obra de Beckett, irá sempre cair no erro de criar estruturas e limites de análise, o que, a meu ver, retira o núcleo de riqueza das suas obras. Uma das noções a ter, à partida, na análise da obra beckettiana, é a de que não existem limites de interpretação e não existem barreiras de objetivação, visto que tudo se encontra aberto a novas e renovadas perceções, novos ângulos de análise e diferentes perspetivas. No entanto, em qualquer tipo de abordagem que seja feita, é necessário que se aceite o facto de que essa abordagem nunca irá ser a palavra final acerca da sua obra e nunca irá fechar a análise da obra de Beckett. Pelo contrário, a cada nova análise, abrem-se novas portas de interpretações futuras, visto que estamos sempre a trabalhar com textos e com linguagem.

Tal como dito anteriormente, o ser humano necessita de um início, um meio e um fim para chegar a uma sistematização de ideias. No que toca às bases da metafísica ocidental, Platão é uma figura a destacar. No entanto, a teoria pós-estruturalista desafia as bases do pensamento platónico ao introduzir o estudo da diferença: Platão reflete sobre a origem das coisas, falando de um início, em termos de Ideia. O pós-estruturalismo desafia a fundação do pensamento ocidental nesta questão. É neste sentido que Deleuze escreve “Plato and the Simulacrum”, no seu *The Logic of Sense*. Aqui, Deleuze começa por demonstrar o que significa reverter o platonismo. Usando-se da expressão nietzschiana, “to reverse Platonism”, Deleuze pretende desligar-se dos conceitos de “essência” e “aparência”. Mas para tal, primeiro temos que ter em conta as motivações e alvos do platonismo, para que se possa desconstruí-los e revertê-los. Para vermos duma forma resumida o modo como Deleuze esquematiza as motivações do platonismo, citarei Anthony Ullmann, no seu artigo “Ideas in Beckett and Deleuze”:

Deleuze schematizes the Neoplatonic triad of the a) unparticipated, b) the participated and c) the participant as involving: a) the foundation, b) the object aspired to and c) the pretender, which establishes the foundation as the primary term (always out of reach to those who would wish to participate in it). (...) A further example he gives of this model is as follows: a) Justice (the foundation term or ideal), b) the quality of being just (which derives from but is not itself Justice) and c) the just men (the pretenders who claim to be just). (Uhlmann 2015, p.25)

A partir desta citação, podemos ver como a fundação da tríade platônica é ocupada pela ideia ou ideal, segundo a qual os pretendentes a esta devem ser julgados. Fazendo alusão ao *The Sophist*, Deleuze afirma que, contrariamente a obras como *The Statesman* e *Phaedrus*, onde existe uma busca pelo verdadeiro pretendente na sua relação estreita com uma autoridade fundacional, neste texto há uma busca pelo falso pretendente. Este pretendente, contrariamente aos verdadeiros, não terá qualquer tipo de relação com a Ideia, então não precisará de qualquer tipo de fundação. Aqui surgirá a ideia do simulacro, a ideia que irá pôr em questão as noções de cópia e modelo, encontrando-se a inversão de Platão dentro do seu próprio texto. Tal como afirma Deleuze:

it may be that the end of *The Sophist* contains the most extraordinary adventure of Platonism: as a consequence of searching in the direction of the simulacrum and leaning over its abyss, Plato discovers, in the flash of an instant, that the simulacrum is not simply a false copy, but that it places into question the very notions of copy and model. (Deleuze 1990, 256)

Explorando as dualidades – essência/aparência, inteligível/sensível, Ideia/imagem, original/cópia, modelo/simulacro – Deleuze apercebe-se de que a última destas não envolve qualquer tipo de equivalência. Enquanto as outras dualidades se alinham – a essência alinha-se ao inteligível, ideia e original; e a aparência alinha-se ao sensível, imagem e cópia – as últimas duas separam-se por completo, sendo o modelo alinhado com a cópia, ao invés de com o original, e o simulacro desprende-se de ambas as linhas. O modelo, deste modo, é um pretendente verdadeiro, tal como se vê em *The Statesman*

e *Phaedrus*, enquanto o simulacro é um falso pretendente, como em *The Sophist*. Retomando as motivações platônicas, Deleuze refere que estas visam numa apoteose da cópia e numa repressão do simulacro. O simulacro é uma ameaça, pois traz consigo um espaço vazio, praticando uma repetição sem fundação e permitindo a criação de simulacros a partir de simulacros, perdendo-se a noção de originalidade por completo. A cópia é construída a partir da Ideia, não copiando necessariamente algo mas trazendo sempre consigo uma imagem da Ideia. O simulacro, contrariamente, não tem a ver com a ideia, limitando-se a copiar imagens que não se assemelham a qualquer tipo de ideia. O simulacro, deste modo, não pode sequer ser visto como uma má cópia ou uma tentativa falhada da cópia, mas deve ser visto como algo que escapa por completo às pretensões da Ideia. Aqui a tríade perde a primeira instância, sendo a fundação destruída pelo simulacro.

Apesar de tudo, o simulacro pretende criar uma aparência, mas dum modo completamente oposto ao da cópia. Enquanto a cópia se baseia na aparência através da semelhança, o simulacro irá criar uma aparência através da diferença. Enquanto a cópia se relaciona com a tentativa de representação da verdade absoluta da Ideia, o simulacro irá representar pela diferença, ou seja, pelo ponto diferencial do objeto dentro da sua representação. Se analisarmos qualquer tipo de representação artística através desta visão, veremos que nunca será possível atingir uma cópia da verdade e cair-se-á sempre no campo do simulacro. Isto porque qualquer tentativa de representação é feita a partir de uma captação pela parte do artista, o qual, juntando a realidade à sua percepção dela, irá criar partindo de um ponto de vista, distorcendo a realidade mesmo que a intenção seja uma reprodução fiel de um objeto com que ele se depare. A representação nunca irá seguir as proporções e características do original, mas irá criar uma aparência a partir desta mesma diferença. Este é o motivo pelo qual Platão bane os poetas em *The Republic* e esta é a repressão platônica do simulacro falada por Deleuze, o qual afirma o seguinte:

The simulacrum includes the differential point of view; and the observer becomes a part of the simulacrum itself, which is transformed and deformed by his point of view. In short, there is in the simulacrum a becoming-mad, or a becoming

unlimited (...). To impose a limit on this becoming, to order it according to the same, to render it similar – and, for that part which remains rebellious, to repress it as deeply as possible, to shut it up in a cavern at the bottom of the Ocean – such is the aim of Platonism in its will to bring about the triumph of icons over simulacra. (*idem*, 258-259)

A alternativa ao platonismo proposta por Deleuze baseia-se no caos. O platonismo baseia-se num mundo monádico, como Leibniz irá defender, através do seu *Monadology*: um mundo ordenado onde tudo tem o seu lugar e tudo encaixa perfeitamente, funcionando como a engrenagem de um relógio. No mundo do Caos, existem séries não-unificadas de existência, onde um corpo continua, mas numa constante diferença, num constante movimento desordenado que irá criar múltiplas e continuadas unidades que nunca serão estanques, onde o fluxo reina e as posições estão constantemente a ser ocupadas por diferentes entidades. Deleuze olha para a arte como a grande representação do contraste entre o que nós tomamos como experiência – formada por formas invariáveis e ideias – e o que é a nossa verdadeira experiência – um fluxo e mudança constantes num movimento caótico. Na literatura, vemos atuar o modo como as séries divergentes, as histórias não relacionadas, mesmo não estando unificadas, irão ecoar umas nas outras, como afirma Derrida ao falar do texto, ou mesmo Genette, através do seu conceito de “palimpsestos”. A nossa experiência é tal e qual as relações diferenciais entre histórias ficcionais e as nossas vidas constroem-se a partir de séries de eventos arbitrários, ocasionais, simultâneos e, na maioria das vezes, não relacionados. Deste modo, Deleuze afirma que não existe um ponto de vista privilegiado exceto aquele em que o objeto seja comum a todos os pontos vista.

O platonismo, para Deleuze, caracteriza-se pela tentativa de organizar o caos, que para Deleuze, é a verdadeira essência do nosso ser. Esta organização visa uma repressão e censura dos desejos que se desviem das ordens sociais definidas. A alternativa para isto é encontrada na ideia nietzschiana de eterno retorno, através da qual a diferença, e não seguir a ordem, é o que rege o retorno. A verdade para Deleuze é entendida através

do caos aceite pelo sujeito que surge enquanto diferença.<sup>13</sup> Neste ponto, vemos surgir uma analogia entre os conceitos de diferença, eterno retorno, simulacro, caos e “becoming”, ou devir. Deleuze, ao longo da sua obra, muitas das vezes juntamente com Guattari, irá interligar estes conceitos, criando outros, como: “Body Without Organs”, “Plane of Immanence”, e “Rhizome”, os quais desenvolverei nos seguintes capítulos, aplicando ao estudo dos *Three Novels*.

Como já referido, outra das grandes questões da teoria pós-estruturalista baseia-se na crítica da identidade. Esta crítica baseia-se no desconstruir da identidade racional, apelando à necessidade da irracionalidade para libertar o ser humano da sujeição ao poder. Foucault apresenta-se como a figura principal no estudo do poder, da irracionalidade e da loucura. Tudo o que tenho vindo a referir vai relacionar-se com este ponto, uma vez que a repetição e diferença, acarretando necessariamente consigo as noções de linguagem e de tempo, são cruciais na construção daquilo a que podemos chamar identidade ou sujeito. Na esteira de Nietzsche, Foucault não vê a história como necessariamente um sistema linear, mas como um processo de diferença. Começando no presente, Nietzsche recua no tempo até chegar a um momento de diferença. Chegando a este momento, ele avança novamente no tempo para traçar a transformação, englobando não só as descontinuidades, mas também as conexões. Igualmente, Foucault tem em consideração não só os grandes momentos da história, mas também aqueles que foram negligenciados ou considerados inadequados por outros historiadores – faz a junção da memória erudita com a memória local, olhando também para a periferia e não apenas para o centro, representando o “outro”. Ao longo da sua carreira, Foucault demonstrou um grande interesse por aquilo que a razão exclui: a loucura, os acasos e as descontinuidades. Para Foucault, a literatura constitui um dos melhores meios para exprimir a exclusão. Por esta mesma razão, a literatura da transgressão era a mais apreciada por ele, apreciando autores como Sade, Nerval, Artaud e Nietzsche.

---

<sup>13</sup> “The secret of the eternal return is that it does not express an order opposed to the chaos engulfing it. On the contrary, it is nothing other than chaos itself, or the power of affirming chaos. (...) Between the eternal return and the simulacrum, there is such a profound link that one cannot be understood except through the other. Only the divergent series, insofar as they are divergent, return: that is, each series insofar as it displaces its difference along with all the others, and all series insofar as they complicate their difference within the chaos which is without beginning or end” (Deleuze 1994, 264).

No seu livro, *Madness and Civilization*, Foucault estuda o modo como a loucura, pobreza, desemprego e a incapacidade de trabalhar são vistos como problemas sociais. Foucault estuda a evolução da forma como se trataram os loucos ao longo da história, desde a liberdade total até ao seu aprisionamento.<sup>14</sup> Foucault vê o século XIX como a rutura do diálogo entre a razão e a desrazão, passando apenas a existir um monólogo da razão acerca da loucura. Como Joel Whitebook afirma, neste sentido:

As he saw it, the rise of modern rationality involved the simultaneous expulsion of the mad from the community and the exclusion of madness from scientific rationality, as well as the systematic “cover-up” of this act of repression. (Whitebook 2005, 318)

Para Foucault, isto é um erro, visto que podem faltar à razão algumas das dimensões de conhecimento apenas alcançáveis através da loucura. Foucault afirma que ser livre seria não ser um indivíduo racional e consciente.

Em *Discipline and Punish*, Foucault recupera as teorias de Nietzsche, na questão da relação entre conhecimento e poder. Para Foucault, o conhecimento não se trata de uma libertação, mas dum modo de vigilância, regulação e disciplina. O conhecimento trata-se, assim, do exercício de poder sobre os outros e do poder de definir os outros. Nesta mesma obra, Foucault analisa o modo como a repressão se transformara em vigilância – um modo mais eficaz e controlador. O castigo não se trata mais de um exemplo a ter das consequências obtidas através da corrupção do sistema, focando-se agora numa tentativa de reformar o criminoso. Joseph Rouse, neste sentido, afirma o seguinte:

In *Discipline and Punish* (...) the eighteenth- to nineteenth-century transformation of the human sciences was explicitly set in the context of practices of discipline, surveillance, and constraint, which made possible new kinds of knowledge of

---

<sup>14</sup> Enquanto, durante a idade média, o pecado maior era o orgulho, a partir do século XVII, passa a ser a preguiça. O trabalho e a atividade eram e ainda são vistos como uma reforma moral. No decorrer do século XIX, vemos uma segregação entre o louco, o pobre e o criminoso. Os loucos agora eram levados para os asilos mentais, onde, em vez de repressão, existia a vigilância e o julgamento como formas de autoridade.

human beings even as they created new forms of social control. (Rouse 2005, 97)

Remo Bodei reflete sobre a teoria de Foucault dizendo que toda a relação de poder dependeu da dialética. Isto porque o homem ocidental, desde sempre, impôs o seu poder através da

contraposição ao outro de si, ao recalcado, ao negativo de si mesmo (o louco, o pecador, o delinquente), para, depois, poder entrar de novo em si, fortificado por esta luta e imunizado contra a atracção exercida por aquelas mesmas alteridades que se combatem. (Bodei 2013, 175)

No entanto, podemos ver como a desintegração da dialética se encontra na importância dada à particularidade contra o universal, à experiência local contra as mediações e a totalidade, a uma pluralidade de razões e desrazões contra a razão unificada. É neste sentido que Foucault se aproxima das reflexões de Deleuze e Guattari, os quais “rejeitam a alternativa e a oposição entre uno e múltiplo, entre identidade e contradição – as categorias fundadoras da dialética, desde Platão a Hegel – e lhes substituem a alternância de ‘diferença’ e ‘repetição’” (*idem*, 176).

A identidade é algo que não pode ser visto como uma unidade estanque e racional, mas como uma série de diferenciações e alterações, onde um sujeito nunca poderá olhar para si enquanto uma entidade estável. Em *Difference and Repetition*, Deleuze recupera a filosofia cartesiana, concordando com o facto de que um sujeito apenas se apercebe da sua existência através da contemplação. No entanto, Deleuze não acredita que o sujeito consiga contemplar-se a si próprio, porque para tal, o sujeito tem que deixar de o ser, e passar a ser o objeto da contemplação. O “eu” apenas pode ser contemplado a partir do momento em que se torna em “o outro”. Ao contrário do sujeito cartesiano, as personagens de Beckett nunca conseguem alcançar uma estabilidade autorreflexiva. O leque de exemplos é extenso: “Auditor”, em *Not I*, pode ser visto mas não pode ser ouvido; “V”, a voz *offstage* de *Footfalls*, pode ser ouvido mas não pode ser visto; Ada, em *Embers*, não pode ser vista enquanto presente porque não está viva; Willy, em *Happy Days*, é uma espécie de ventríloquo controlado pela sua mulher, tal

como Lucky, em *Waiting for Godot*, por Pozzo; Malone, em *Malone Dies*, apesar de ser visto, ouvido e estar vivo, encontra-se, desde o início, como o título o indica, no processo de morrer. Se atentarmos às palavras iniciais de *The Unnamable*, veremos igualmente como a questão da presença, identidade e tempo são postas em questão: “Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving” (TU, 508-9).

O sujeito, para Deleuze, baseia-se na diferença pura, num devir perpétuo, onde não existe uma identidade fixa, mas um processo de variações constantes que vão sendo alteradas e nunca formarão apenas um todo. James Williams explica a tese de Deleuze do seguinte modo:

The overall thesis is that we must think of difference "in itself, " as pure difference defined not in relation to identity, in accordance to the negation of an identity (not-X), or according to a difference between two identities (X different from Y). Instead, difference is to be an ideal or virtual potential for the transformation of identities (the differing between X and Y). This pure difference does not have fixed identity. It is an ongoing variation of relations, rather than any given object, substance, or quality. (Williams 2012, 37)

A repetição relaciona com a diferença, no que toca ao sujeito, no modo como este se forma na repetição de variações diferenciais, que ao mesmo tempo estarão a alterá-lo. Williams completa o raciocínio com o seguinte:

repetition is defined as a differential variation across series. So repetition too is defined against identity and representation as repetition "for itself." This is not the repetition of another same thing (not the repetition of X, X, X...) but the variation along differences (X, X', X"...). We could, for example, think of repetition as a variation along a series of shades of a color. For Deleuze there is repetition when there is difference in the shades resisting definition according to a fixed identity. (*idem*, 38)

Assim se confirma como Deleuze destrói o conceito de identidade através do mesmo



conceito de repetição e diferença: nada é igual, nada pode ser visto como uma repetição perfeita, nada regressa igual, tudo regressa através da diferença: “It is because nothing is equal, because everything bathes in its difference, its dissimilarity and its inequality, even with itself, that everything returns - or rather, everything does not return” (Deleuze 1994, 243).

Em suma, a repetição e a diferença, apropriadas pelos movimentos pós-estruturalista e desconstrucionistas, mostram-nos como o nosso possível conhecimento da certeza e da verdade não passa de uma ilusão. Definições, categorias e limites são apenas construções humanas para dar uma maior clareza ao nosso pensamento. É na falência deste conhecimento definitivo que o ser humano se ultrapassa constantemente e permite este tipo de discurso continuar. Deste modo, a linguagem, o sujeito e o tempo não podem ser vistos como uma maneira de explicar o desconhecido, mas sim de o articular enquanto tal. Todos os conceitos evidenciados até este momento, apesar de, na sua maioria, terem sido desenvolvidos posteriormente à obra de Beckett, são cruciais para entender várias das suas obras, especialmente a sua trilogia. Os personagens da trilogia, como iremos ver adiante, inserem-se no plano destas conceptualizações, visto que eles se demarcam pela negação do plano monádico da existência. Molloy, Moran, Malone e a voz de *The Unnamable* encontram-se num constante devir, o qual irá desenvolver-se no caminho a um “devir-imperceptível”, ou seja, um plano mínimo da existência onde se livrarão, progressivamente, daquilo que lhes é extrínseco. Estes são personagens construídos através da linguagem, estando sempre a ela sujeitos, sem nunca poderem ser estáveis ou unos, pois constantemente sujeitos à repetição e à diferença. Os personagens da trilogia não se apresentarão como um meio de encontrar uma resposta para o caos, mas como um modo de articular o caos enquanto tal e de aceitar as potências presentes no movimento perpétuo da linguagem, do sujeito e do tempo, quebrando com qualquer tipo de unidade estável através duma insistência em incongruências, abstrações, subjetividades, repetições e diferenças.

Nos próximos três capítulos desenvolverei o núcleo do meu argumento, demonstrando as relações rizomáticas que os diferentes (ou deverei dizer do único?) narradores da trilogia estabelecem com o tempo, linguagem e identidade. Assim, até ao

final da trilogia, veremos com as obras de Beckett se constituem num movimento progressivo de afastamento do mundo material, encapsulando-se em diferentes concepções subjetivas e abstratas. No entanto, alterando um pouco a perspectiva, a mesma obra parece surgir como um progresso de consciencialização e questionação acerca dos diferentes “planos de imanência”, utilizando uma expressão deleuziana. A trilogia integra então personagens em processo constante de tentar fazer sentido do mundo em que se inserem.<sup>15</sup>

As possíveis conclusões no final deste breve estudo serão retitradas da utilização das linhas teóricas apresentadas neste capítulo introdutório, como ferramentas de leitura e análise da trilogia beckettiana. Cada um dos próximos capítulos tomará a trilogia como um todo, no entanto, em cada um deles, darei um maior enfoque a uma obra específica. Ao analisar as concepções temporais focar-me-ei mais detalhadamente sobre *Molloy*. Na análise da relação do sujeito com a linguagem usarei *Malone Dies* como exemplo principal. Para terminar e concluir o meu estudo, analisarei a última parte da trilogia, *The Unnamable*, de modo a ver o movimento progressivo de afastamento do sujeito daquilo que lhe é dispensável – através da percepção que o sujeito tem de si próprio e da sua identidade.

---

<sup>15</sup> As palavras do narrador de *The Unnamable* exemplificam este estranhamento em viver num mundo com regras, onde existe um início e um fim: “All this business of a labour to accomplish, before I can end, of words to say, a truth to recover, in order to say it, before I can end, of an imposed task, once known, long neglected, finally forgotten, to perform, before I can be done with speaking, done with listening, I invented it all, in the hope it would console me, help me to go on, allow me to think of myself as somewhere on a road, moving, between a beginning and an end, gaining ground, losing ground, getting lost, but somehow in the long run making headway. All lies. I have nothing to do, that is to say nothing in particular. I have to speak, whatever that means. Having nothing to say, no words but the words of others, I have to speak.” (*TU*, 308)

## Capítulo 1 - As relações do sujeito com o tempo

*It's no use going back to yesterday, because I was  
a different person then.*

Lewis Carroll

*All moments, past, present and future, always have  
existed, always will exist.*

Kurt Vonnegut

A ideia abstrata de “tempo” encontra-se bem assente e explícita na teoria de Henri Bergson, sempre indissociável da noção de movimento. Apesar de esta noção se situar mais centrada num plano físico do que metafísico, Bergson procura estabelecer um equilíbrio entre ambos, sublinhando o modo como o movimento se interseta com os conceitos de mudança, evolução, devir, fluidez, duração, entre outros. Bergson vê o movimento como a força vital da existência, tal como já Aristóteles o fizera, ao criar o conceito de “entelequia”. No entanto, a visão aristotélica é binária, consistindo a entelequia numa oposição à *stasis*, sendo que a primeira corresponde à realidade perfeita de algo enquanto a segunda a corrompe. Em *The Creative Mind*, contudo, Bergson demonstra uma atitude diferente, afirmando que a *stasis* é apenas “an ephemeral arrangement between mobilities” (Bergson 1946, 176).

Para Bergson, o tempo é algo que não pode ser quantificado, visto que este pressupõe, na sua essência, uma “non-duration” (*idem*, 10). O tempo é o movimento perpétuo; a mudança e a evolução; a diferença; um fluxo indiferenciado e eterno que apenas pode ser apreendido por métodos que irão subverter a sua própria essência não-estranque. Na sua crítica à filosofia eleática de Parménides e Zenão, que se demarcaram acentuadamente contra o movimento e a mudança, Bergson defende um mundo em perpétua transição, um mundo de devires infinitos onde o tempo deve ser visto como uma entidade não-divisível, nunca podendo ser tratado da mesma forma que o espaço. Neste sentido, Bergson conclui sobre as filosofias eleáticas: “all involve the confusion

of movement with the space covered, or at least the conviction that one can treat movement as one treats space, divide it without taking account of its articulations” (*idem*, 169). Na Introdução a *The Creative Mind*, Bergson reflete acerca do modo como o tempo matemático se estabelece como uma linha de medida imóvel, fazendo o contraste desta linha com a mobilidade perpétua do tempo:

The line one measures is immobile, time is mobility. The line is made, it is complete; time is what is happening, and more than that, it is what causes everything to happen. The measuring of time never deals with duration as duration. (*idem*, 10)

Vemos, pois, como o movimento e a mudança são cruciais para a noção bergsoniana de tempo. No entanto, quando aplicada aos seres naturais, a noção de tempo cria sempre mudança e movimento, mas nem sempre depende do movimento do ser. Como Bergson afirma: “movement does not imply a mobile” (*idem*, 172). Segundo H. L. Michelle Chiang,<sup>16</sup> Beckett estava bem ciente da teoria de Bergson: “Bergson’s doubt in mechanical time and valorization of an intuitive experience of *la durée*” (Chiang 2014, 197). Na verdade, a obra de Beckett está recheada de exemplos que demonstram como a mudança e movimento não implicam deslocação, dado o leque de personagens que se encontram estáticos ao longo de toda a sua existência: Hamm, em *Endgame*, embora estático na sua cadeira de rodas, é movimentado por Clov e, apesar de não ter qualquer tipo de controlo sobre si próprio, é ele quem controla todas as outras personagens da peça; Murphy, em *Murphy*, senta-se numa cadeira de baloiço, completamente atado a ela, estando então simultaneamente estático e em movimento; Winnie, em *Happy Days*, apesar de enterrada até à cintura durante todo o primeiro ato, e até ao pescoço durante o segundo, encontra-se num constante devaneio insano ao longo de toda a peça e consegue movimentar-se através do discurso, ainda que imobilizada, estática; do mesmo modo, Malone, em *Malone Dies*, estático numa cama, à espera de morrer, consegue

---

<sup>16</sup> Ver “Time Made Flesh: Samuel Beckett’s Dual Depiction of Time”, onde Chiang faz um estudo acerca das oposições entre a noção de tempo defendidas por Bergson e Kant, aplicando-o à obra de Beckett, principalmente a *Malone Dies*.

todavia movimentar-se através das suas ficções, permanece em movimento através da linguagem, continua vivo.

A questão que se deve colocar é a seguinte: como lida o sujeito beckettiano com as problemáticas temporais? Quais as percepções que os sujeitos fragmentados têm acerca do tempo? Será o tempo um elemento unificador ou será, pelo contrário, um potenciador do estilhaçamento do sujeito? Recuperando as noções referidas na introdução, qual a relação dos personagens de Beckett com o tempo? Será ela cíclica, linear ou espiralada? Eis algumas das perguntas que me proponho a responder.

Se traçarmos uma continuidade entre as diversas partes da trilogia, podemos ver um movimento de libertação progressiva das amarras do tempo. Como iremos mais adiante explorar, em *Molloy* temos uma narrativa onde o hábito e a rotina se vão degradando progressivamente, dando lugar a uma incapacidade de controlar o tempo. Passando à segunda narrativa, encontramos um narrador, Malone, que perdeu a noção do tempo:<sup>17</sup> “I don’t know how long I have been here” (*MD*, 179). Aliás, para Malone, a verbalização do tempo em conceitos como dias e horas não passa duma piada, de algo vazio.<sup>18</sup> Chegando a *The Unnamable*, constatamos que a dissolução total não é só do tempo mas também do espaço e da identidade. Como nos diz o narrador inominável: “There are no days here” (*TU*, 286); “here there are no years” (*TU*, 302); “time doesn’t pass” (*TU*, 383). Esta entidade desconhecida nem sequer consegue medir o tempo: “I am incapable (...) of measuring time” (*TU*, 293); “I understand nothing about duration” (*TU*, 400). No entanto, o narrador levanta uma questão crucial: “The dulling effect of habit, how do they deal with that?” (*TU*, 360).

Um ótimo ponto de partida, como propõe Connor, para o estudo da visão de Beckett acerca das questões do tempo poderá encontrar-se na análise do seu texto crítico, *Proust*. Aqui, Beckett começa por analisar o problema da definição do tempo, dizendo que as condições para a existência deste não passam disso mesmo: condições,

---

<sup>17</sup> Na interpretação de Simon Critchley, *Malone Dies* passa-se no indiscreto tempo da morte: “*Malone Dies* takes place in the impossible time of dying, and it is into this ungraspable temporal stretch that the voice gives itself the possibility of telling stories” (Critchley 1998, 119).

<sup>18</sup> “the language of the days when they taught me the name of the days and I marveled at their being so few and flourished my little fists, crying out for more, and how to tell the time, and what are two or three days, more or less, in the long run, a joke” (*M*, 227).

ou acidentes; acasos arbitrários sem qualquer definição estável. Num tom dramático, Beckett caracteriza o tempo do seguinte modo: “that double-headed monster of damnation and salvation” (*P*, 511). Para Beckett, estar presente no tempo significa para o sujeito ser trazido para a existência. Portanto, toda a problemática em volta da decisão do que surge primeiro, o sujeito ou o tempo, é um exercício em vão. Destarte, apesar do tempo construir o sujeito, assiste-lhe também o poder de o distorcer:

There is no escape from the hours and the days. Neither from tomorrow nor from yesterday. There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us. The mood is of no importance. Deformation has taken place (*P*, 512)

Deste modo, vemos como o tempo é a instância onde o sujeito vive permanentemente, em todo o tempo, não apenas no presente.<sup>19</sup> O tempo, assim, é o que está fora e dentro de nós, é o que nos possibilita falar de interior e exterior: o passado não é algo que passou e desapareceu, é algo que passou do nosso exterior para o nosso interior e se tornou parte de nós.<sup>20</sup> No entanto, os sujeitos beckettianos, tal como todos nós, referem-se ao tempo como uma entidade quantificável, visto que não existe outra forma de nos referirmos à nossa presença no tempo, apesar de ser algo artificial. O narrador de *The Unnamable* diz-nos então que, para viver num mundo físico, precisamos de aprender a medir o tempo: “learn to count, the minutes, the hours” (*TU*, 356-57).

Beckett vê o “eu” como um processo constante de decantação, ou seja, um processo que permite a separação de misturas heterogêneas. Neste caso, o passado e o futuro:

The individual is the seat of a constant process of decantation, decantation from the vessel containing the fluid of future time, sluggish, pale and monochrome, to the vessel containing the fluid of past time, agitated and multicoloured by the

---

<sup>19</sup> Como nos diz o narrador de *The Unnamable*: “we have all been here for ever, we shall all be here for ever” (*TU*, 287).

<sup>20</sup> Como nos diz Beckett: “Yesterday is not a milestone that has been passed, but a daystone on the beaten track of the years and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous” (*P*, 3).

phenomena of its hours (*P*, 513-14)

Esta visão é raramente aceite, visto que a impossibilidade de uma personalidade fixa é dificilmente compreendida. A continuidade de uma personalidade estável, para Beckett, não passa de uma mera ilusão, pois existem, permanentemente, pontos de contraste entre o “eu” presente, passado e futuro. O sujeito procede sempre à reconstrução do seu “eu” passado de acordo com o “eu” presente, enquanto o “eu” presente é imaginado como uma repetição fiel do “eu” passado. A este processo, Beckett chama: “monotonous plagiarism – the plagiarism of oneself” (*P*, 523). E a isto chamamos hábito, ou rotina.

Para Beckett, o hábito é a grande ferramenta utilizada pelo ser humano para combater a contradição entre o processo do tempo e a continuidade do sujeito. Na verdade, o hábito é aquilo que nos permite repetir as mesmas rotinas dentro do processo temporal, de modo a afirmar continuamente o “eu” enquanto entidade estável.<sup>21</sup> A isto Proust chama “voluntary memory” (*P*, 513): o processo rotineiro de repetição que visa apagar qualquer vestígio de diferença, na falível esperança de manter uma estabilidade contínua.

No entanto, por muito que a utilização do hábito dê a ilusão de continuidade, o sujeito nunca conseguirá escapar à mudança que, em qualquer percurso de vida, irá ocorrer nas transições entre estados de existência. Beckett diz-nos acerca do hábito: “Habit is a compromise effected between the individual and his environment (...) Habit is the ballast that chains the dog to his vomit. Breathing is habit. Life is habit” (*P*, 515). Beckett propõe um contraste entre sofrimento e aborrecimento para exemplificar o hábito e a sua ausência, respetivamente:

“the duty of Habit (...) consists in a perpetual adjustment and readjustment of our organic sensibility to the conditions of its worlds. Suffering represents the omission of that duty, (...) and boredom its adequate performance” (*P*, 520).

---

<sup>21</sup> É neste sentido que o narrador de *The Unnamable* diz, num tom negativo: “you talk of time, seconds of time, there are some people add them together to make a life” (*TU*, 388).

Não existe qualquer tipo de evocação da realidade no hábito ou na memória voluntária, estes apenas produzem uma imagem idealizada por nós acerca da realidade em que vivemos.<sup>22</sup> O sujeito pretende alcançar estabilidade ao construir cada etapa da sua vida enquanto repetição da etapa precedente e assim sucessivamente, mas as transições entre etapas são de grande risco para a estabilidade deste mesmo ser. O reconhecimento de si enquanto ser variável e múltiplo faz com que o sujeito tenha também a consciência de que o mundo em que se insere é igualmente desorganizado e sem qualquer tipo de unidade, ou fio condutor, caindo, por vezes, na desilusão e desencanto.

Em contraste com a “voluntary memory”, a “involuntary memory” parece permitir um vislumbre do “eu” passado tal como este foi permitindo, assim, uma repetição fiel de um estado precedente de existência. Esta reprodução autêntica substitui a multiplicação forçada de rotinas do “eu”:

Involuntary memory is explosive, “an immediate, total and delicious deflagration.” It restores, not merely the past object, but the Lazarus that it charmed or tortured, not merely Lazarus and the object, but more because less, more because it abstracts the useful, the opportune, the accidental, because in its flame it has consumed Habit and all its works, and in its brightness revealed what the mock reality of experience never can and never will reveal – the real. (*P*, 523)

Por detrás destas palavras parece existir um enorme desejo de alcançar uma unidade completa do sujeito, miraculosamente fechada dentro da memória involuntária, o local onde reside a unidade do sujeito, mas ao qual este nunca terá acesso. Como Beckett afirma, a memória involuntária é a nossa essência, a pérola que se esconde por dentro da concha que nós somos, contendo a unidade do nosso ser.<sup>23</sup> No entanto, ao afirmar que o

---

<sup>22</sup> “Voluntary memory (Proust repeats it *ad nauseam* is of no value as an instrument of evocation, and provides an image as far removed from the real as the myth of our imagination or the caricature furnished by direct perception” (*P*, 513). Mais adiante, Beckett reforça esta ideia explicando a abordagem de Proust em relação à memória voluntária: “The memory that is not memory, but the application of a concordance to the Old Testament of the individual (...) The material it furnishes contains nothing of the past” (*P*, 522).

<sup>23</sup> “But here, in that ‘gouffre interdit à nos sondes,’ is stored the essence of ourselves, the best of our many selves and their concretions that simplists call the world, the best because accumulated slyly and painfully and patiently under the nose of our vulgarity, the fine essence of a smothered divinity whose



sujeito é, ao mesmo tempo, a essência e o local de decantação, Beckett cria uma contradição. Como poderá um sujeito múltiplo reduzir-se a uma unidade? Esta contradição implica duas noções opostas de repetição. Em primeiro lugar, através da memória voluntária, temos a repetição do hábito, a que protege o ser da sua deformidade.<sup>24</sup> Em segundo lugar, através da memória involuntária, verifica-se a possibilidade da recuperação autêntica de um passado real, a qual se encontra perdida no inconsciente devido às forças supressivas do hábito e da rotina.

Revela-se assim o interesse de aplicar a referida contradição – entre o “eu” enquanto processo e o “eu” enquanto essência – à obra de Beckett, bastante visível, sobretudo, no decorrer da sua trilogia. Os narradores, especialmente em *The Unnamable*, questionam a sua identidade e possível unidade, acabando inevitavelmente por cair na incerteza e na pluralidade instável de “eus”, patente num único sujeito. Como iremos mais tarde verificar, o trabalho de Beckett dedica-se ao isolamento do “ser”, retirando deste tudo aquilo o que lhe é extrínseco, de modo a tentar chegar ao que este realmente é. Este mesmo “ser” irá ser procurado como se fosse uma entidade localizável, ou uma presença, muito embora esta procura seja fundada na revelação do “eu” enquanto entidade diferencial. As duas categorias contraditórias estão assim presentes ao longo de toda a trilogia, implicando nas três narrativas o conflito constante entre a noção de que o sujeito existe enquanto essência e enquanto multiplicidade. O duplo movimento é também encontrado no modo como as narrativas de Beckett se vão movimentando do grande mundo da materialidade exterior para o pequeno mundo da consciência individual. *Watt* é um dos grandes exemplos onde esta movimentação é claramente visível, visto que as primeiras páginas da narrativa se focalizam num contexto bastante mundano e social e, de repente, há uma mudança abrupta na narrativa, encontrando-se o leitor à mercê da obsessiva consciência de Watt na sua estadia em casa

---

whispered ‘disfazione’ is drowned in the healthy bawling of an all-embracing appetite, the pearl that may give the lie to our carapace of paste and pewter” (*P*, 522).

<sup>24</sup> Neste tipo de repetição, encontra-se uma compensação para escapar à ideia de que somos seres voláteis e facilmente desfragmentados. Um grande exemplo beckettiano deste tipo de tendência repetitiva é a personagem de Winnie, em *Happy Days*, que vive num mundo de pura rotina, onde raramente existe algo que ela não faça ou diga duas vezes. Ao tomar tal atitude, Winnie tenta escapar ao reconhecimento da morte que está para vir, da inevitável extinção a que todos estamos expostos e à qual nunca poderemos fugir. Nesta atitude repetitiva, Winnie cria a ilusão de que todos os dias se tratam do mesmo dia, criando, assim, a ideia simulada de que o tempo estagnou e que conseguiu fugir à passagem deste.

de Mr Knott. Em vários dos seus contos, tal como *The Calmative*, *The End* e *The Expelled*, vemos igualmente o modo como as entidades narradoras se vão gradualmente afastando de toda a materialidade que as envolve. Desta perspetiva, Beckett parece estar a aplicar a dúvida cartesiana às suas narrativas, sendo que tudo pode potencialmente suscitar um carácter decetivo (o mundo exterior, a memória, os sentidos), sendo apenas o *cogito* a garantia da existência. Destarte, apesar de, à primeira vista, a dúvida cartesiana parecer aplicar-se aos seus personagens, a verdade é que o *cogito* beckettiano apresenta um carácter mais complexo, sendo igualmente alvo de ceticismo. Ao penetrar no pequeno mundo da consciência individual, vemos uma proliferação de “eus” dentro do mesmo “eu”. Murphy, Watt, Mercier, Camier, Moran, Molloy, Malone, Macmann, Mahood e Worm vão todos estar presentes na trilogia, sendo feitas variadas alusões a estes pelos narradores, sendo dada a possibilidade de estes serem todos fruto de um mesmo “eu” subdividido. No terceiro capítulo irei explorar mais a fundo a possibilidade desta leitura. No entanto, irei construindo este mesmo argumento ao falar quer da noção de tempo, quer da noção de linguagem.

### **1.1. “There is no escape from the hours and the days”: Tempo e Repetição em *Molloy***

A grande problemática da relação do sujeito beckettiano com tempo pode ser exemplificada através de uma análise detalhada do primeiro livro da trilogia, *Molloy*. Nesta narrativa vemos bem explícita a transição do hábito para a impossibilidade de controlar o tempo, através das narrativas de Molloy e Moran.

*Molloy* é composto por duas partes, cada uma delas narrada por uma entidade diferente (Molloy e Moran). Esta estrutura vai fazer com que pareça existir um espelho entre as narrativas, não só em termos formais e estruturais, mas também linguísticos. Na primeira parte da narrativa temos a narração de Molloy, o personagem epónimo do livro. Molloy é um homem velho e decrépito, com problemas de visão, lesões em ambas as pernas, sem dentes nem dedos dos pés, que conta, *a posteriori*, episódios da sua demanda pela mãe. A partir da sua narrativa em retrospectiva podemos analisar o modo

como Molloy, na sua relação com o mundo, revela um estranho elevado nível de inocência, demonstrando uma atitude, por vezes, semelhante à de uma criança. Desde o início da sua narrativa entende-se que a memória do narrador não é inteiramente confiável, dadas as incongruências, admitidas e evidenciadas por ele mesmo.<sup>25</sup> Para além de uma memória precária, Molloy evidencia um grande défice de atenção, perdendo-se constantemente na sua própria narração e dizendo que determinados eventos serão mais tarde abordados, o que não virá a verificar-se. O seu discurso é frequentemente incoerente e, muitas vezes, falha na transmissão de todas as informações necessárias para a compreensão do mesmo. Isto tudo porque Molloy, além do seu inerente défice de atenção, deixa igualmente transparecer um carácter nervoso e precipitado, querendo dizer várias coisas ao mesmo tempo, mas perdendo-se em inúmeras teias de informações e memórias mal estruturadas. Apesar de tudo isto, Molloy conforma-se e aceita as incongruências que invadem o seu discurso e o mundo que o envolve, e que parece ser demasiado complicado para ele próprio. Molloy experiencia o tempo como algo de massivo, indefinível e de passagem lenta, baseando-se mais no instinto do que em cálculos, como podemos ver pela sua aceitação da incongruência das fases da lua:

Was it not wiser to suppose either that the moon seen two nights before, far from being new as I had thought, was on the eve of being full, or else that the moon seen from Lousse's house, far from being full, as it had appeared to me, was in fact merely entering on its first quarter, or else finally that here I had to do with two moons, as far from the new as from the full and so alike in outline that the naked eye could hardly tell between them, and that whatever was at variance with these hypotheses was so much smoke and delusion. It was at all events with the aid of these considerations that I grew calm again and was restored, in the face of nature's pranks, to my old ataraxy, for what it was worth. (*M*, 37)

Molloy apercebe-se de que está perante uma lua cheia apenas dois dias depois de ter

---

<sup>25</sup> Como nos diz Molloy: "I don't quite see how something (...) can be erased from the memory, and yet is a common occurrence" (*M*, 14).

visto uma lua nova, fenómeno que levaria cerca de duas semanas a completar-se. A certa altura, vemos como o protagonista perde a noção da passagem dos dias: “That then is how that second day began, unless it was the third, or the fourth, and it was a bad beginning, because it left me with persisting doubts” (*M*, 25). Outro exemplo icónico pode ser retirado do seu período na casa de Lousse, onde o tempo parece estar suspenso, ou parece ter abrandado drasticamente, como depreendemos das palavras de Molloy: “House and garden were fixed (...) and I, when I stayed still, as I did most of the time, was fixed too, and when I moved, from place to place, it was very slowly, as in a cage out of time” (*M*, 46). Em suma, Molloy parece ter uma noção muito apagada do tempo e parece ser feliz em existir no tal processo de “decantação” descrito por Beckett em *Proust*.

Em contraste com Molloy, Moran, o narrador da segunda parte do livro, é um personagem muito mais estável, apesar de esta estabilidade começar a ficar comprometida no final da sua narrativa. Moran é um inspetor de carácter assertivo, incumbido da missão de encontrar Molloy. A sua narração é feita através de segmentos curtos e diretos, numa primeira fase. Ao contrário de Molloy, Moran fornece todo o tipo de informações necessárias para a compreensão do contexto da narração. Contrastando igualmente com Molloy, Moran está constantemente a fazer referências à sua boa memória, é obcecado pela rotina e pontualidade e tenta tomar todas as suas decisões baseadas numa razão pré-definida: Moran vai todos os domingos à missa, toma as refeições sempre à mesma hora e está sempre consciente do tempo, como que a tentar apropriar-se deste. Enquanto agente secreto, Moran orgulha-se de levar os suspeitos ao local certo e à hora certa.<sup>26</sup> Moran espacializa e consolida o tempo, fazendo deste uma parte do seu mundo visível ao invés de olhar para o tempo como uma entidade não mesurável. A constante luta contra o reconhecimento do tempo enquanto entidade invisível, contínua e indivisível, é feita através da sua dependência da rotina, fazendo de Moran um exemplo perfeito da vítima do hábito descrito por Beckett em *Proust*. E qual a melhor forma de destabilizar tal criatura de hábitos? Tirando-a da sua rotina habitual. A maneira como o personagem de Moran parte em busca de Molloy, sem qualquer tipo

---

<sup>26</sup> “bringing the person to a certain place at a certain time” (*M*, 131).

de preparação prévia, é exemplificativa de tal:

It was then the unheard of sight was to be seen of Moran making ready to go without knowing where he was going, having consulted neither map nor time-table, considered neither itinerary nor halt, heedless of the weather outlook, with only the vaguest notion of the outfit he would need, the time the expedition was likely to take, the money he would require and even the very nature of the work to be done and consequently the means to be employed. (*M*, 118)

A evolução da relação de Moran com o tempo irá revelar o modo como este perde gradualmente o domínio do hábito, ou a mera sensação dele, visto que, na verdade, nunca o teve. Como ele próprio diz: “it is merely a question of time” (*M*, 157). Para além de perder os seus hábitos, Moran começa a ter problemas nas pernas e é abandonado pelo filho. Moran acaba a narrativa a questionar-se sobre a pertinência de tudo o que havia feito até então. Ao terminar, Moran contradiz-se usando, ironicamente, uma expressão temporal: “It is midnight. (...) It was not midnight” (*M*, 170). Apesar de, numa fase inicial, se apresentar como uma espécie de antítese de Molloy, Moran acaba por gradualmente se assemelhar cada vez mais com aquele. Como nos diz C. J. Bradbury Robinson: “Mr Beckett is telling us that our lives don’t matter, that in the end it comes to the same anyway, which is why Moran grows like Molloy. We are all crippled” (Robinson 1971, 256).

A junção destas duas histórias faz com que seja difícil quer separá-las quer uni-las, dado à inexistência de referências temporais viáveis que possibilitem ao leitor comprovar uma leitura definitiva. Dependendo do ponto de vista, podemos ler as narrativas como simultâneas ou como a continuação uma da outra. Isto potencia a problemática adjacente à tentativa de controlar o tempo como uma estrutura estável ou definitiva. O pouco que o leitor consegue decifrar é que Molloy iniciara a sua jornada em busca da mãe na segunda ou terceira semana de junho (*M*, 13) e que termina a sua narrativa na primavera (*M*, 85). Por sua vez, Moran refere que iniciara a procura de Molloy num domingo, em agosto (*M*, 87), acabando decrépito no verão do ano seguinte (*M*, 169). Uma possível leitura é a de que Molloy seja visto como a continuidade de

Moran, visto que o último acaba a sua jornada no verão e o primeiro inicia-a na mesma altura. Isto também porque Moran nunca chega a alcançar Molloy. No seguimento desta mesma leitura, Moran poderá ter entrado num tal estado de loucura que tenha passado a acreditar ser aquele que nunca teve a oportunidade de alcançar. Assim, o início da narrativa de Molloy seguir-se-ia ao fim da de Moran, apesar de estarmos a falar da mesma pessoa em estados diferentes. Tal como existem indícios de que as narrativas poderão possivelmente ocorrer uma após a outra, também existem indiciações do contrário. Por exemplo, no momento em que Molloy alcança a margem da floresta, ele ouve o som de um gongo (*M*, 83), o que poderá ser relacionado com o som do gongo que soa às nove horas para indicar a hora de jantar em casa de Moran (*M*, 110). Se se tratar da mesma instância, isto implicará que Molloy se encontra neste local antes de Moran partir na sua busca, impossibilitando a leitura de um como a continuação do outro. Esta multiplicidade de leituras reforça a ideia de que o tempo é algo de muito abstrato e incongruente, sendo apenas uma construção humana que visa dar a sensação de uma estabilidade na verdade inexistente.

Mais uma vez relacionando *Molloy* com *Proust*, é interessante ver o modo como Molloy e Moran são controlados pelos seus desejos (nunca concretizados): Molloy pelo desejo de ir ao encontro da mãe; Moran pelo desejo de encontrar Molloy. Mas como Beckett afirma em *Proust*, a mobilidade do sujeito no tempo faz com que os desejos nunca sejam satisfeitos, devido à incapacidade de este se reconstituir por completo na passagem de um momento para o outro. O desejo acaba sempre por ser de outro, visto o “eu” inicial se perder pelo caminho:

The subject has died – and perhaps many times – on the way. For subject B to be disappointed by the banality of an object chosen by subject A is as illogical as to expect one’s own hunger to be dissipated by the spectacle of Uncle eating his dinner (*P*, 513).

É curioso ver como, para além de desejarem encontrar outro, ambas as personagens se desejam a si próprios. O ato da narração em si constitui uma separação em dois: o “eu” passado, objeto da narração, e o “eu” presente, que está a narrar. Neste

ponto, mais uma vez, as atitudes de Molloy e Moran parecem diferir. Moran é representativo da memória voluntária, visto que ele pretende deter o seu passado e afirmar uma continuidade absoluta entre passado e presente. Molloy, novamente, não evoca qualquer tipo de desejo por continuidade, não tendo qualquer pressão em utilizar a memória voluntária. O processo de repetição das suas experiências difere completamente dum personagem para o outro.

A repetição serve de estabilizador para Moran, ou também um processo, através do qual ele mantém controlo sobre si e sobre o mundo em que habita. A repetição é usada para combater as dúvidas e incertezas<sup>27</sup> e para impor a sua autoridade sobre o filho ao, por exemplo, fazê-lo repetir as suas lições morais. Neste ponto, por vezes, a repetição parece, involuntariamente, tomar conta da própria narrativa de Moran, como podemos ver através do seguinte trecho:

Stop trying to understand, I said, Just listen to what I am going to say, *because I shall not say it twice.* (...) Do you know what a new bicycle is? I said. Yes papa, he said. Very well, I said, if you can't find a second-hand bicycle buy a new bicycle. *I repeat, I repeated. I who had said I would not repeat.* Now tell me what you are to do (...) I repeated, Tell me what you are to do. (*M*, 137, meu ênfase)

Ao tentar negar a repetição, Moran repete-se, repetindo, ironicamente, a expressão “repeat”.

Se a repetição representa para Moran uma marca de controlo, a simples ideia de que existe a possibilidade de não existirem realmente entidades duplicáveis cria uma sensação de tormento e terror na sua cabeça: “the noise of things bursting, merging, avoiding one another, assails me on all sides, my eyes search in vain for two things alike, each pinpoint of skin screams a different message” (*M*, 106). No intuito de o combater, Moran afirma, com prazer, que ao ver-se a si próprio a fazer a mesma coisa vezes sem conta sentia uma satisfação imensa: “to see yourself doing the same thing endlessly over and over again fills you with satisfaction” (*M*, 128). Aqui vemos a explicação do porquê de Moran pretender tomar controlo sobre o tempo: pelo terror que

---

<sup>27</sup> Expressões como “on this occasion, I repeat, on this occasion” (*M*, 106), evidenciam esta tendência.

lhe é imposto pela falta de ordem na existência. Esta é a razão pela qual nós, seres humanos, precisamos de criar rotinas e hábitos, para enfrentar o terror que é a incongruência e arbitrariedade da nossa existência no tempo. Mais perigoso ainda para Moran é a falta de controlo trazida pela repetição através da narração, que junta o narrador ao “ser” narrado. Esta repetição põe em causa toda a tentativa de duplicação fidedigna de sujeito, visto que entram em jogo as distinções entre o antes e o agora, o passado e o presente, o narrado e o narrador. Tal como vimos na narrativa de Kierkegaard e na teoria deleuziana, referidas na introdução, a repetição nunca ocorre sem qualquer tipo de diferença.

O hábito rotineiro é também o que abre Moran para o seu oposto, para a discrepância entre o seu “eu” presente e passado. No momento em que inicia a narrativa, a sua experiência na busca por Molloy já se tinha sucedido e quebrado com as rotinas anteriores, fazendo com que Moran tenha tomado consciência das diferenças entre o que ele é e o que ele fora – algo que Connor explica, dizendo o seguinte:

what he has learnt is that the self is truly multiple, that the present self can hardly be said to have any kind of priority over previous selves, since that present self is always in the process of passing away and being replaced (Connor 1988, 61)

Deste modo, através desta série de exemplos, podemos confirmar na narrativa de Moran o grande confronto entre os dois tipos de repetição que Beckett explora em *Proust*. De um lado, temos a repetição enquanto hábito, ou o “plagiarism of oneself”, em que a repetição se apresenta como um mecanismo de controlo; do outro lado, encontramos a repetição enquanto mistura involuntária e imprevisível entre o passado e o presente, a que ameaça qualquer tipo de pretensões controladoras. No entanto, a última nunca chegará a ser concretizada por causa da primeira.

Em alguns aspetos, a experiência que Moran tem do tempo repete a de Molloy. Molloy é também um sujeito móvel, ou, para ser mais exato, uma sucessão de sujeitos móveis, mas com uma preocupação muito menor do que a de Moran no que toca à desigualdade estabelecida entre o seu passado e o presente. Ao narrar a sua jornada, Molloy pouco se importa com as contradições e implausibilidades manifestadas ao



longo da narrativa. Veja-se dos exemplos mais marcantes de incongruência:

I found my crutches, against an easy chair. It may seem strange that I was able to go through the motions I have described without their help. I find it strange. You don't remember immediately who you are when you wake. (*M*, 33)

Ao invés de tentar encontrar uma explicação para o sucedido, Molloy limita-se a aceitar a incongruência e prosseguir a sua narrativa. A repetição da experiência estabelece pois, desde logo, uma diferença, assente no modo como este inventa factos, à medida que vai recuperando a memória dos eventos passados, assim preenchendo espaços em branco.

Ao contrário de Moran, Molloy irá atribuir uma autonomia ao seu “eu” passado. Com isto, Molloy consegue libertar-se do seu presente e identificar-se com o seu passado, que está a ser narrado. Neste sentido, encontramos uma espécie de “negative capability”<sup>28</sup> na forma como Molloy nega assumidamente o seu presente:

from time to time I shall recall my present existence compared to which this is a nursery tale. But only from time to time, so that it may be said, if necessary, whenever necessary, is it possible that thing is still alive? (*M*, 56)

Voltando às reflexões de Beckett em *Proust*, será que consegue Molloy alcançar a pérola do seu ser e o passado num estado puro? A resposta é e será sempre: não. Porquê? Porque os personagens beckettianos, como iremos ver bem explícito nas duas outras partes da narrativa, nunca conseguem realmente alcançar um estado puro, apesar de estarem na constante busca de uma origem, dum início, dum sentido último e anterior. Para Molloy, a paz apenas é alcançada a partir do momento em que se perde a vontade de saber, de procurar:

---

<sup>28</sup> Aqui refiro-me à expressão desenvolvida, em 1817, pelo poeta romântico John Keats numa carta escrita aos seus irmãos, George e Thomas. Nesta carta, escreve Keats: “*Negative Capability*, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (Keats 2005, 60). Neste sentido, Molloy, ao aceitar as incongruências existenciais e temporais sem tentar racionalizá-las, tal como a sua capacidade em libertar o seu “eu” passado do “eu” presente, representa, de um certo modo, o conceito de Keats.

“For to know nothing is nothing, not to want to know anything likewise, but to be beyond knowing anything, to know you are beyond knowing anything, that is when peace enters in, to the soul of the incurious seeker.” (*M*, 58-9)

No entanto, Molloy é incapaz de alcançar tal tarefa, visto que ele procura sempre algo: a mãe. Esta procura pela mãe pode ser em si também uma procura pela origem, pelo local de nascimento, uma vã procura, eventualmente.

A habilidade que Molloy demonstra em suspender as capacidades da sua inteligência aproxima-o da autenticidade do seu passado, embora, ao mesmo tempo, como acontece com Moran, crie uma divisão entre esse mesmo passado e o presente. No entanto, novamente em contraste com Moran, Molloy não demonstra qualquer relutância quanto a esta divisão e à subsequente multiplicação de incongruências entre passado e presente. Ao quebrar constantemente a narração com comentários, vemos como o embate entre o presente e o futuro causa danos, geralmente justificados pela falta de memória. Outra prova desta divisão encontra-se no modo como Molloy se refere, por várias vezes, a si próprio na terceira pessoa: “Molloy could stay, where he happened to be”. No entanto, Moran também se refere a si próprio na terceira pessoa quando se vê perdido, como vimos no exemplo anteriormente citado, quando não se encontra minimamente preparado para partir em busca de Molloy. A mesma divisão de “eus”, a sua múltipla posição no tempo, explica igualmente a dificuldade de encontrar um tempo verbal definido para se situar:

My life, my life, now I speak of it as of something over, now as a joke which still goes on, and it is neither, for at the same time it is over and it goes on, and is there any tense for that? (*M*, 31)

A visão do tempo que surge em *Molloy* é ainda mais complexa do que os termos empregues por Beckett em *Proust*, visto que não nos podemos cingir apenas a um contraste entre “decantação” e “essência”. O tempo, aqui, é alvo de uma constante reescrita, um constante movimento. Seguindo este molde, o presente e o passado coexistem a todo o instante, criando uma visão do tempo muito semelhante à de

Bergson. Ao reportar-se a Proust, Deleuze invoca a visão bergsoniana de tempo:

Combray reappears, not as it was or as it could be, but in a splendour which was never lived, like a pure past which finally reveals its double irreducibility to the two presents which it telescopes together: the present that it was, but also the present which it could be. (Deleuze 1994, 85)

Este modelo, apesar de compreender a diferença, não deixa de ser totalitário, pois Proust olha para um plano onde os estados do sujeito são concebidos como simples e permanentes. Em contrapartida, Deleuze propõe um terceiro tipo de repetição no tempo:

a third synthesis, where the ground was abolished in a groundlessness, the Ideas were separated from the forms of memory, and the displacement and disguise of repetition engaged divergence and decentring, the powers of difference. (*idem*, 292)

Este é o grande desafio que encontramos ao estudar a narrativa: definir uma relação que corresponda a esta síntese baseada na diferença e não na igualdade pura. Como refere Connor, para a maior parte dos críticos,<sup>29</sup> o livro apresenta uma unidade: ou através da visão de Molloy e Moran enquanto metades complementares, ou na visão das narrativas enquanto uma progressão da materialidade de Moran à integridade espiritual de Molloy. A visão de Connor é, a meu ver, a mais adequada, visto que compreende as incongruências na leitura da narrativa de Moran como precedente à de Molloy e vice-versa. Com efeito, os momentos de *deja vu* que perpassam a narrativa de Moran – as preocupações com bicicletas, o gongo, as os problemas nas pernas, o encontro com o pastor e o seu rebanho – são, ao mesmo tempo, origens e repetições.

Na verdade, qualquer possibilidade de leitura do livro, da frente para trás ou de trás para a frente, irá deixar material importante de fora. O problema não é o facto de

---

<sup>29</sup> Connor refere a leitura de John Fletcher, o qual faz uma leitura Jungiana dos narradores; a leitura de David Hayman, que vê as narrativas como complementares ou como a conjugação perfeita para satirizar o “universal man”; e a leitura de Michael Robinson, o qual vê Molloy como a continuação de Moran. (Connor 1988, 224)

nos ser dado pouco material, mas o contrário, existe demasiado material para se trabalhar, o que possibilita a crença dupla de que Moran se transforma em Molloy ou, inversamente, que os personagens existem individualmente. No entanto, como tenho vindo a demonstrar, as personalidades de ambos os personagens apresentam um carácter múltiplo no tempo, portanto, qualquer tentativa em encontrar uma linha estável entre os dois irá inevitavelmente falhar. Apesar de tudo, dentro das possibilidades de encontrar conexões entre ambos, podemos ligar os personagens através da relação de diferença que cada qual estabelece consigo próprio e o modo como ambos diferem um do outro.

No que toca aos incidentes repetidos em ambas as narrativas, podemos ver algumas relações entre os dois personagens, sendo a diferença o elemento constante. Rubin Rabinovitz faz um excelente levantamento das repetições entre ambos os personagens no seu artigo “Repetition and Underlying Meanings in Samuel Beckett’s Trilogy”. Na secção “Parallel Symmetry”, Rabinovitz explica: “A sense of similarity of the two halves of the novel is intensified by the recurring details that appear at roughly the same place in each of the two parts” (Rabinovitz 1990, 36). Esta semelhança deve ser esmiuçada para que se percebam as diferenças entre elas também.

Ambos os narradores apresentam dificuldades em movimentar-se devido ao problema que ambos têm na perna (*M*, 12/139), ambos experienciam uma rara sensação de felicidade ao andarem nas suas bicicletas (*M*, 12/150) e apresentam uma dificuldade imensa de diferenciar coisas idênticas: Molloy não se lembra qual das pernas usara para pedalar a sua bicicleta, visto que no momento da narração as duas já se encontram lesionadas (*M*, 12); Moran, no que parece um eco do dilema de Molloy, não consegue lembrar-se de qual das rodas da bicicleta tinha um furo: “as soon as two things are nearly identical I am lost” (*M*, 150). É este tipo de exemplos que confunde o leitor e lhe faz ver os problemas na relação de quase-semelhança entre os dois personagens, nunca existindo entre ambos um senso de prioridade ou hierarquia. Por este mesmo facto, qualquer tentativa de unificar a narrativa irá inevitavelmente cair numa incongruência.

No que toca às relações entre as suas próprias palavras, podemos encontrar vários exemplos em que ambos os narradores se questionam acerca de assuntos semelhantes. No que toca à questão da linguagem e dos seus problemas, Molloy afirma:

“the icy words hail down upon me, the icy meanings” (*M*, 27). As palavras de Moran, apesar de diferentes, parecem relacionar-se com as de Molloy: “It seemed to me that all language was a excess of language” (*M*, 111). Voltando à relação dos narradores com o tempo, podemos encontrar igualmente exemplos de repetição nas suas palavras. Molloy fala de um “mythological present” (*M*, 22), enquanto Moran refere um “prophetic present” (*M*, 104). A expressão de Molloy refere-se ao uso do presente enquanto ele próprio narra o passado, algo que poderá ilustrar a tentativa deste se libertar do presente e captar o passado como presente, como vimos anteriormente. A expressão de Moran refere-se ao uso do presente para formular imperativos, algo que acentua o seu caráter assertivo e controlador. Ainda dentro das questões do tempo, é interessante ver como Molloy usa a expressão “Time will tell” (*M*, 74), demonstrando que o tempo é algo que está para além do seu alcance, algo que não pode ser controlado. Molloy, com isto, demonstra um predeterminismo que parece justificar a falta de responsabilidade e livre arbítrio nos seus atos e decisões, dada a imprevisibilidade do futuro. Contrastando com Molloy, Moran refere as expressões “There is still time” (*M*, 101) e “creating time” (*M*, 120), mostrando a sua constante necessidade em manipular o tempo.

Outro exemplo marcante de repetição nas narrativas encontra-se no encontro de ambos os personagens com o pastor e o seu rebanho (*M*, 24/152). As semelhanças entre os dois encontros são visíveis a vários níveis: cada um deles evidencia dificuldades em falar, mas acaba por questionar o pastor; em cada um dos casos o pastor mostra-se relutante em responder; em ambas as cenas existem referências ao modo como o pastor e o seu cão olham para os protagonistas; e ambos os personagens se questionam acerca das ovelhas negras. Podemos até encontrar expressões semelhantes quando ambos comentam o local onde se encontram. Molloy afirma: “Good God what a land of breeders” (*M*, 25); enquanto Moran diz: “What a pastoral land, my God” (*M*, 152). No entanto, as diferenças encontradas entre os dois casos são muito evidentes também: Molloy é descoberto pelo pastor de manhã, enquanto Moran encontra o pastor no final de tarde; Moran recebe uma resposta às suas perguntas, enquanto Molloy não recebe qualquer tipo de resposta. Mais uma vez, a repetição parece insistir no paralelo entre as duas personagens sem assumir qualquer prioridade, sem afirmar se o que prevalece é a

diferença ou a semelhança.

Semelhança e diferença encontram-se intimamente entrelaçados em *Molloy*, como o ilustram as constantes repetições ao longo do livro, que complicam toda a estrutura de original e cópia, na base de toda a crença ocidental neoplatónica quanto ao modelo fundador da existência. A atitude de Beckett antecede o pensamento de Derrida e Deleuze, no questionamento do modelo platónico. Como Derrida afirma, as cópias, ou repetições, são na verdade suplementos daquilo que produzem, constituem uma relação simbiótica com a origem visto que uma depende da outra para serem vistas como origem e cópia. Ao pensarmos nos personagens de Moran e Molloy como repetições um do outro é um modo de aprender a destruir as dicotomias clássicas de origem e cópia porque podemos olhar para ambos quer como origem quer como cópia, bastando alterar o ponto de vista.

A repetição permite-nos igualmente olhar para as dimensões ontológicas dos sujeitos em questão. Isto porque é a partir da repetição que o sujeito consegue dividir-se e confrontar o “outro”,<sup>30</sup> um ato que irá não só dar acesso à afirmação do “eu” pelo confronto com o “outro” exterior, mas também à destruição do “eu” unificado, pela presença de vários “outros” interiores ao longo do tempo.

Analisando mais a fundo a questão do confronto do “eu” e do “outro”, é visível a sua presença no modo como Molloy ameaça a noção que Moran tem do seu “eu”, o que irá, deste modo, confirmá-lo: “This was how he came to me, at long intervals. Then I was nothing but uproar, bulk, rage, suffocation, effort unceasing, frenzied and vain. Just the opposite of myself in fact” (*M*, 108). As palavras de Moran explicam literalmente o acima descrito, apontando Molloy como o oposto de si próprio. Moran chega mesmo a descrever-se nos seguintes termos: “a man like me, so meticulous and calm in the main, so patiently turned towards the outer world as towards the lesser evil, creature of his house, his garden, of his few poor possessions” (*M*, 109). Moran sente necessidade de se afirmar como o oposto, como o ser unificado, como uma entidade estável, que, com o decorrer da narrativa, vai acabar por falhar e cair na loucura trazida pela impossibilidade

---

<sup>30</sup> Molloy explica este processo dizendo o seguinte: “I had forgotten who I was (excusably) and spoken of myself as I would have of another, if I had been compelled to speak of another. Yes it sometimes happens and will sometimes happen again that I forget who I am and strut before my eyes, like a stranger” (*M*, 37).

de se manter enquanto tal. Isto mostra a tendência evidenciada por Chiang: na obra de Beckett, as rotinas e hábitos são ineficazes, mas também inevitáveis (Chiang 2014, 196).

Molloy, como temos vindo a observar, não tem as necessidades unificadoras de Moran. Ele apresenta-se bastante confortável com a ideia de aceitar o seu sujeito polimorfo e multifacetado. Molloy apresenta-se como a dissolução da fasquia existente entre o “eu” e o “outro”, aceitando ser ambos ao mesmo tempo. Assim, ele pretende mostrar-se muito confiante de si próprio, mesmo que o leitor nunca chegue a percebê-lo como tal. Moran chega mesmo a afirmar que existem vários Molloys:

The fact was there were three, no, four Molloys. He that inhabited me, my caricature of the same, Gaber's and the man of flesh and blood somewhere awaiting me. To these I would add Youdi's (...) I will therefore add a fifth Molloy, that of Youdi. But would not this fifth Molloy necessarily coincide with the fourth, the real one as the saying is, him dogged by his shadow? (*M*, 110)

Aqui vemos como o próprio Moran atribui uma multiplicidade a Molloy. Será que o Molloy que vemos aparecer na primeira parte da narrativa é aquele que vive dentro de Moran, a caricatura que Moran faz do mesmo, ou o homem de carne e sangue que espera por Moran? Se seguirmos a premissa de que Molloy é Moran num estado decadente e decrépito, devemos assumir o primeiro ou segundo Molloy; se não quisermos dar qualquer tipo de continuidade literal entre os personagens, a última hipótese será a mais correta. Mas, como tenho vindo a argumentar, não existe uma verdade última a encontrar, apenas podemos ver a multiplicidade *per se*, a qual afirma na condição móvel e instável quer do tempo quer da identidade.

Assim conseguimos chegar a um ponto em que já se pode afirmar que, em *Molloy*, a repetição inverte e destrói os modelos de oposição entre original e cópia, “eu” e “outro”. Neste livro é difícil definir qualquer tipo de prioridade entre origem e cópia, visto que estas estão constantemente a substituir-se uma à outra. Um ótimo exemplo para exemplificar esta tendência encontra-se no modo como quando a “good leg” de Molloy começa a piorar, ele diz que esta lhe dói mais do que a sua “bad leg”, porque

ainda não estava habituada a estar mal. Assim, as oposições entre “bom” e “mau”, “pior” e “melhor”, alteram-se sucessivamente, não existindo qualquer tipo de prioridade de uma entidade sobre a outra.<sup>31</sup>

Com todos os exemplos acima mencionados, vemos não só o modo como Deleuze mas também Beckett, em *Molloy*, resiste à totalidade, ao descentralizar as dicotomias, os opostos binários, o passado e o presente, as hierarquias, as prioridades de original sobre cópia e vice-versa. A síntese deleuziana, referida anteriormente, pode ser aplicada ao conceito de tempo e à forma como este se aplica na obra beckettiana: existe uma mistura heterogênea entre presente, passado e futuro, um movimento espiralado de um sujeito que representa um presente na continuação de um passado com marcas diferenciais, que se alterarão inevitavelmente no futuro. Deste modo, nunca podemos identificar totalmente Moran com Molloy, apenas podemos encontrar traços de continuidade entre ambos, sem nunca se confirmar se se trata, ou não, da mesma pessoa. Apesar de termos bem presente a memória voluntária numa fase inicial da narração de Moran, esta vai-se gradualmente perdendo. Mas será que é a memória involuntária que prevalece? Um regresso à origem tal e qual ela é? Não, nunca tal coisa se poderá observar na trilogia. O que prevalece e prevalecerá é o movimento temporal, o fluxo incontável do tempo que impossibilita o seu controlo. Deste modo, nunca poderemos estabelecer uma interpretação estanque da narrativa, mas um caleidoscópio de variadas leituras simultâneas. Como nos diz Rabinovitz, refletindo acerca das ligações entre Molloy e Moran:

not to say that Molloy and Moran are – or are not – versions of the same person. That they resemble one another can easily be demonstrated; that they are the same person cannot be proved. Molloy and Moran figuratively represent stages in an endless quest; the reader, looking for the evidence to link them, becomes

---

<sup>31</sup> As palavras de Molloy explicam esta tendência: “I no longer had one bad leg plus another more or less good, but now both were equally bad. And the worse, to my mind was that which till now had been good, at least comparatively good, and whose change for the worse I had not yet got used to. So, in a way, if you like, I still had one bad leg and one good, or rather less bad, with this difference however, that the less bad now was the less good of heretofore. It was therefore on the old bad leg that I often longed to lean, between one crutchstroke and the next. For while still extremely sensitive, it was less so than the other, or it was equally so, if you like, but it did not seem so, to me, because of its seniority” (*M*, 71-2).



engaged in a similar quest. Equating the two protagonists would put an end to this quest, one that leads to more interesting issues. Beckett (...) is less concerned with Molloy's identity as an older Moran than with questions about what an identity represents. (Rabinovitz 1990, 38)

Como dito anteriormente, Beckett nunca permite o fechamento dum sistema dentro da sua obra, portanto nunca podemos tomar algo como definido e garantido. Em *Molloy* podemos ver como um texto, mesmo sendo duplo, quer a nível formal quer ao nível de conteúdo, nunca irá responder à totalização, irá sempre precisar de algo para ser suplementado, daí a existência de mais dois textos subsequentes.

## Capítulo 2. – As relações do sujeito com a linguagem

*What cannot be said above all must not be silenced  
but written.*

Jacques Derrida

*But if thought corrupts language, language can  
also corrupt thought.*

George Orwell

Para percebermos melhor as questões ligadas à linguagem, volto a Derrida, visto que este lidou exaustivamente com as questões linguísticas ao longo da sua vida. Ao criticar a unidade do signo saussuriano, Derrida defende que o signo se baseia numa estrutura de diferença. Deste modo, os significados e significantes estão constantemente a quebrar as suas ligações e a reatá-las em novas combinações, fracionando a ideia de Saussure: os significantes transformam-se sucessivamente em significados e vice-versa, sendo impossível chegar a um significado final que não seja signifiante em si próprio. Para Derrida, a estrutura do signo é determinada pelo traço daquilo que se encontra sempre ausente. Tudo isto põe em causa a finalidade do conhecimento e da verdade, uma vez que estes são traduzidos por signos, os quais nunca serão estruturas unas e finitas. Nunca os meios (signos) e os fins (sentido/verdade) serão idênticos. O signo levará sempre a outro signo, trocando os espaços de significado e signifiante entre si. Os estudos semiológicos onde se vê uma unidade entre o referente (origem) e o sentido (finalidade) são negados por Derrida. Uma das críticas feitas pelos desconstrucionistas aos estruturalistas é a de que estes não aplicavam a ideia de *sous rature* às oposições binárias. Derrida acredita que estas oposições binárias devem ser subvertidas e vistas como interdependentes em vez de opostas. Em última análise, Derrida defende que o logocentrismo e o fonocentrismo demonstram a tendência centrista do ser humano: a necessidade de que haja sempre um centro através do qual nos guiámos. As oposições servem para que a entidade superior pertença à presença e ao logos, e a entidade inferior

defina o estado da anterior e marque uma queda, ou falha. No entanto, se analisarmos a linguagem a fundo nunca poderemos encontrar um centro definido para nos guiarmos.

A linguagem é também um processo temporal. Isto porque quando se lê uma frase, o sentido não é obtido na íntegra até chegarmos ao seu fim; o sentido pode alterar-se por completo devido à última palavra da frase, demonstrando que esta constitui o tal traço de um signo que não se encontra presente nos signos anteriores, mas que altera o seu sentido. Deste modo, todos os signos contêm em si traços, atuando como lembretes do que veio antes delas. O contexto em que o signo se insere também influencia o seu significado, o qual vai depender dos significantes que o acompanham. Deste modo, podemos ver como a linguagem é uma estrutura completamente instável, o que implica que a verdade traduzida por ela nunca será exata. Com o processo de desconstrução, Derrida visa ler o texto de uma forma tão precisa e atenta que consegue apreender as incongruências e contradições na linguagem.

Seguindo a linha de pensamento de Derrida, a linguagem nunca conseguirá criar uma crítica definitiva contra ninguém, dada a falência inerente. Deste modo, podemos ver como Derrida afirma que nenhum sentido pode estar totalmente presente num momento, uma vez que a linguagem se trata de um processo de desdobramento de sentidos, encontrando-se o significado constantemente suspenso numa teia de referências e ligações. Relacionando esta ideia com a obra de Beckett, Gendron afirma o seguinte: “it is roaming back and forth along the linguistic chain, like one of Beckett’s wandering protagonists disappearing from sight in the fold of the inter-space, the entre, or that word or text” (Gendron 2008, 26). Vemos então como os personagens beckettianos, que, na verdade, não passam de construções linguísticas, conseguem refletir acerca desta mesma condição da linguagem, do espaço entre significados e entre referências em que haverá sempre algo de relativo.

O questionamento da linguagem e dos seus limites é um dos temas mais importantes para a exploração da obra beckettiana, especialmente a trilogia. Na verdade, a linguagem é o fator que nos permite analisar a trilogia, visto que todos os narradores, como nos diz Audrey Wasser, são escritores ou contadores de histórias: “all the narrators of the trilogy are writers or storytellers in one way or another, under the

obligation to blacken the pages with text or fill the silence with a series of stories” (Wasser 2011, 259). A relação estabelecida entre os narradores e a linguagem demonstra-nos, mais uma vez, a multiplicidade de interpretações que podem ser feitas, devido ao caráter arbitrário e polissêmico da linguagem. Ao analisarmos esta relação, podemos levantar várias questões: existe uma relação direta entre a palavra e aquilo a que ela se refere? Será a linguagem totalitária? Existe alguma verdade última no uso da linguagem? Será a escrita ou a fala o melhor modo de empregar a linguagem? Como vimos anteriormente, a tradição ocidental colocou a fala num patamar superior ao da escrita. Deleuze tomou uma atitude radical em relação a esta crença dizendo, numa entrevista televisiva, a Claire Parnet: “Parler, c'est sale, écrire, c'est propre”.<sup>32</sup> Esta tentativa de subverter a tradição parece-me ser demasiado radical, sendo Derrida um pouco mais racional nesta questão. Em “La différence”, ao invés de querer inverter a hierarquia, Derrida destabiliza-a dizendo-nos que não podemos separar uma da outra. Ao referir-se à homofonia, Derrida dá o exemplo das palavras “différance” e “différence”. Enquanto ao nível da fala as palavras serão pronunciadas do mesmo modo, na escrita elas demarcar-se-ão pela diferença entre um “a” e um “e”. Com isto, Derrida pretende demonstrar o caráter ambivalente que não só a escrita, mas também a fala apresentam. Em última análise, Derrida afirma:

Here, therefore, we must let ourselves refer to an order that resists the opposition, one of the founding oppositions of philosophy, between the sensible and the intelligible. The order which resists this opposition, and resists it because it transports it, is announced in a movement of *différance* (with an *a*) between two differences or two letters, a *différance* which belongs neither to the voice nor to writing in the usual sense, and which is located (...) between speech and writing, and beyond the tranquil familiarity which links us to one and the other, occasionally reassuring us in our illusion that they are two. (Derrida 1982, 5)

Deste modo, segundo Derrida, nunca poderemos separar a escrita da fala, visto que esta separação é, em si, uma ilusão.

---

<sup>32</sup> “A fala é suja, a escrita é limpa” (tradução minha).

Voltando à narrativa de Molloy, podemos encontrar inúmeras ligações entre o narrador e a linguagem. Na abertura da sua narrativa, Molloy refere que, no seu estado presente, no quarto da mãe, espera por um sujeito que semanalmente lhe traz páginas em branco. Molloy escreve nelas e é pago pelo mesmo sujeito, que sempre que traz novas folhas paga-lhe pelas usadas e recolhe-as. No entanto, como Molloy refere, as folhas estão repletas de “signs I don’t understand” (*M*, 3). Isto porque para Molloy a linguagem é algo que não faz sentido, algo que aprisiona e rotula objetos e pessoas. Como o próprio nos diz: “you can’t mention everything in its proper place” (*M*, 36), como bem o ilustra a confusão que sente quando um guarda lhe pergunta o nome da mãe: “Was mother’s name Molloy? Very likely. Her name must be Molloy too” (*M*, 19).<sup>33</sup> Molloy apenas se lembra do seu próprio nome, pelo que lhe fará todo o sentido que a mãe também se chame Molloy. Podemos dizer que Molloy sofre de uma espécie de afasia, uma perturbação na compreensão da linguagem, como as suas próprias palavras nos dão a entender: “Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying, or hardly ever, that is the thing to keep in mind” (*M*, 23).<sup>34</sup> Apesar disto, no entanto, Molloy parece por vezes demonstrar uma enorme perspicácia, dizendo-nos algo como o seguinte:

Saying is inventing. Wrong, very rightly wrong. You invent nothing, you think you are inventing, you think you are escaping, and all you do is stammer out your lesson, the remnants of a pensum one day got by heart and long forgotten, life without tears, as it is wept. (*M*, 27)

Nesta passagem vemos não só como Molloy se refere ao carácter ficcional da linguagem, mas também à autoridade que a linguagem exerce sobre o ser humano e ainda sobre os

---

<sup>33</sup> Vemos este mesmo problema quando Molloy se quer referir a Lousse: “Sophie – no, I can’t call her that any more, I’ll try calling her Lousse” (*M*, 30).

<sup>34</sup> Noutro episódio, vemos novamente um exemplo dos seus problemas: “this trouble I had in understanding not only what others said to me, but also what I said to them. It is true that in the end, by dint of patience, we made ourselves understood, but understood with regard to what, I ask of you, and to what purpose?” (*M*, 45).

animais, como vemos algumas páginas adiante, numa referência ao papagaio de Lousse:

He exclaimed from time to time, Fuck the son of a bitch, fuck the son of a bitch. He must have belonged to an American sailor, before he belonged to Lousse. (...) No, I'm wrong, he also said, Putain de merde! He must have belonged to a French sailor before he belonged to the American sailor. (...) Lousse tried to make him say, Pretty Polly! I think it was too late. He listened, his head on one side, pondered, then said, Fuck the son of a bitch. (*M*, 33)

Assim, o papagaio fora de tal modo formatado a dizer a mesma frase que não conseguia aprender uma nova. A um nível metafórico, podemos ligar isto à teoria de Foucault, mencionada na introdução, onde o poder advém da imposição do conhecimento e da linguagem sobre e contra a ignorância. O sujeito beckettiano apercebe-se de como o ser humano pode até pensar que goza de liberdade de expressão, mas que, no final de contas, se limita a repetir frases aprendidas, negando essa mesma liberdade.

Molloy consegue aperceber-se igualmente do caráter relativo da linguagem: “these selfsame hills that some call mountains” (*M*, 5). O mesmo objeto é, pois, representado por duas palavras diferentes: “hills” e “mountains”. Molloy chega mesmo a referir-se a “signs for which there are no words” (*M*, 6).<sup>35</sup> Isto demonstra não só como a linguagem é uma tentativa de traduzir realidades (sendo que às vezes não existe tradução possível), mas também a sua arbitrariedade: “there are things that do not seem at first sight to signify anything in particular” (*M*, 57). Molloy refere este tópico falando duma voz interior que parece controlar o seu discurso:

a voice saying, far away inside me, Molloy, and then a fine phrase more or less clear and simple, or find myself compelled to attribute to others intelligible words, or hear my own voice uttering to others more or less articulate sounds, I am merely complying with the convention that demands you either lie or hold your peace. (*M*, 82)

---

<sup>35</sup> Noutra instância vemos uma expressão semelhante: “there were no words for the want of need in which I was perishing” (*M*, 30).

Moran, apesar de, como vimos, numa primeira fase ser um personagem bastante convicto das suas palavras, no final da narrativa parece espelhar esta mesma atitude de Molloy: “I have spoken of a voice giving me orders, or rather advice” (*M*, 164). Será esta a mesma voz que fala com Molloy? Mais uma vez, parece existir um traço de continuidade entre ambos os personagens, não só através do tempo, como também da linguagem.

Em *Malone Dies*, a relação do sujeito com a linguagem passará a focar-se nas questões da escrita, como o evidenciam variadas reflexões sobre a linguagem enquanto escrita e enquanto fala, o que nos permite não só voltar às reflexões de Derrida, a escrita como anterioridade, bem como ao sentido comum de escrita: uma grafia impressa numa superfície, uma notação da fala, por isso mesmo, posterior a esta.

Malone pretende passar os seus últimos momentos a contar histórias, iniciando o seu discurso com todo o otimismo possível, dizendo: “This time I know where I am going” (*MD*, 174). Porventura, Malone pretenda criar uma perfeita fusão entre forma e conteúdo, narrador e narrativa, sem qualquer necessidade de contar histórias em particular, apenas contar histórias. A esta narração sem objeto definido, Malone chama “play”:

I turned on all the lights, I took a good look all round, I began to play with what I saw. People and things ask nothing better than to play, certain animals too. All went well at first, they all came to me, pleased that someone should want to play with them. If I said, Now I need a hunchback, immediately one came running, proud as punch of his fine hunch that was going to perform. (*MD*, 174)

Aqui vemos presente a necessidade de repetir as pessoas, animais e coisas, mas Malone acaba por se aperceber de que esta perfeita fusão, este uníssono, seria, no fundo, impossível. Malone acaba por ser abandonado e forçado a viver num mundo onde ele existe sem som, sem forma, e no vazio, sem qualquer tipo de interação:

But it was not long before I found myself alone, in the dark. That is why I gave up trying to play and took to myself for ever shapelessness and speechlessness,

incurious wondering, darkness, long stumbling with outstretched arms, hiding.  
(MD, 174)

O escape reside na criação de um novo mundo ficcional, onde os personagens e as formas sejam autossuficientes, sem necessidade de se repetirem, entidades abstratas sem precedente. Na próxima secção explorarei com maior detalhe a narrativa de Malone, ocupando-me da problemática da linguagem, especialmente na medida em que esta se relaciona com a representação.

Os problemas linguísticos levantados pelos narradores dos dois primeiros livros serão recuperados e potenciados pelo narrador de *The Unnamable*. Nas primeiras instâncias da narrativa vemos as seguintes palavras:

What am I to do, what shall I do, what should I do, in my situation, how proceed?  
By aporia pure and simple? Or by affirmations and negations invalidated as  
uttered, or sooner or later? (...) I say aporia without knowing what it means. (TU,  
285)

Importante de analisar aqui é a palavra “aporia”. O conceito de “aporia” vem da filosofia grega antiga, representando as contradições entre dois juízos, algo que mais tarde viria a ser chamado de “antinomia”. Na filosofia eleática, este conceito fora utilizado para caracterizar os juízos relacionados com a impossibilidade do movimento. Contemporaneamente, já no último quartel do século XX, este conceito começa a ser utilizado pelos desconstrucionistas, especialmente Derrida e Paul de Man. Em *Aporias*, Derrida define o conceito, caracterizando a aporia como “a single duty that recurrently duplicates itself interminably, fissures itself, and contradicts itself without remaining the same, that is, concerning the only and single ‘double, contradictory imperative’” (Derrida 1993, 16). Para Derrida, a aporia demonstra como um texto nunca poderá ter uma lógica definida, dado o carácter indeterminado da linguagem, que entra sempre num plano contraditório. Como nos explica Carlos Ceia,

A aporia é identificada pela leitura desconstrutiva do texto, que terá como fim



mostrar que o sentido nele inscrito atingirá invariavelmente o nível da indeterminação ou da indecidibilidade. Uma aporia cria uma tensão lógico-retórica que impede que o sentido de um texto se possa fixar. (Ceia s.d., [Web](#))

Voltando a *The Unnamable*, é interessante ver como o conceito é levantado e, ao mesmo tempo, efetuado, através da expressão “I say aporia without knowing what it means”. A contradição entre dizer aporia e não saber o que significa é em si uma aporia, um dos muitos momentos em que Beckett brinca com a linguagem, através de jogos meta-conceptuais. Em última instância, contudo, tudo em torno do sentido de aporia nos faz questionar os limites da linguagem,<sup>36</sup> o que para Deleuze implica posicionarmo-nos no fluxo intermédio da linguagem: “The aporia will be solved if you consider that the limit of the series is not at the limit of the terms, but perhaps anywhere, between two terms, between two voices or variations of voice, in the flow” (Deleuze 1995, 8).

Assim, a última parte da trilogia insiste em repetir palavras, expressões e personagens de outras diegeses beckettianas, num discurso dominado por contradições aporéticas. As palavras são aquilo que o sujeito teme, mas, ao mesmo tempo, precisa de usar para marcar a sua posição, estando sempre neste impasse existencial, que é em si aporético: “there is nothing to be afraid of. And yet I am afraid, afraid of what my words will do to me” (*TU*, 297). O valor dado à linguagem é completamente destruído por esta entidade inominável que levanta a questão: “Would it not be better if I were simply to keep on saying babababa (...)?” (*TU*, 302). A autoridade de uma entidade coletiva desconhecida também irá ser exercida sobre o narrador através da linguagem. Como o próprio refere: “I have no language but theirs” (*TU*, 319). A imagem do papagaio, referida anteriormente, deve ser ligada com as palavras do narrador: “A parrot, that's what they're up against, a parrot. If they had told me what I have to say, in order to meet with their approval, I'd be bound to say it, sooner or later” (*TU*, 329). Aqui vemos novamente levantada a questão da linguagem enquanto poder ou restrição.

Enquanto Malone cria novas histórias para passar os últimos momentos, o narrador de *The Unnamable* dá desta atitude uma visão negativa: “no point in telling

---

<sup>36</sup> Como refere Paul Ardoin: “The way out of this “aporia” has to do with our ideas of the limit” (Ardoin 2015, 139).

yourself stories, to pass the time, stories don't pass the time, nothing passes the time" (TU, 378). Assim vemos como as noções de tempo e de linguagem se interligam, acabando por ser de tal modo esmiuçadas que perdem o sentido. A crise da representação da realidade por palavras é evidenciada pelo narrador, que nos diz, descontroladamente:

these nameless images I have, these imageless names, these windows I should perhaps rather call doors, at least by some other name, and this word man which is perhaps not the right one for the thing I see when I hear it, but an instant, an hour, and so on, how can they be represented, a life, how could that be made clear to me, here, in the dark, I call that the dark, perhaps it's azure, blank words, but I use them, they keep coming back, all those they showed me, all those I remember, I need them all, to be able to go on (TU 400-1)

Como vemos, o sujeito beckettiano vai de um mundo material para um mundo de escuridão absoluta onde não se pode ver a passagem do tempo e onde a linguagem não tem referentes. Como nos diz Robinson, "Mr Beckett forces us to see and that (...) we would rather be blind, that much of human life is meaningless, much of what we say and do inconsequential and futile" (Robinson 1971, 254). No entanto, é importante voltarmos a *Malone Dies*, onde é possível fazer o encontro com reflexões pós-estruturalistas dedicadas à linguagem.

## **2.1. "At first I did not write, I just said the thing. Then I forgot what I had said": Linguagem e Repetição em *Malone Dies***

Analisando a narrativa de Malone, podemos ver como os problemas de dualidade levantados na secção anterior se perdem – apenas um personagem tem controlo da narrativa.<sup>37</sup> Desde o início, o leitor é transportado para e alojado na mente de Malone

---

<sup>37</sup> É neste sentido que Audrey Wasser afirma: "The character of Malone in the second book solves a problem set up in the first – that of the uncanny symmetry between Molloy and Moran's respective journeys and degenerations – by relocating the narrative of both books in a space of interiority, Malone's mind" (Wasser 2011, 249)

através das suas palavras, o qual, por sua vez, se encontra numa cama dentro de um quarto, a morrer, como indica o título. Depois de lidar com a complicada dualidade de personagens e narrativas, Beckett parece querer afunilar o seu enfoque em relação à problemática da repetição, olhando apenas para um sujeito imóvel e em vias de se extinguir. Os problemas evidenciados na primeira narrativa parecem ser evitados nesta: o personagem já não narra a sua experiência prévia, mas cria antes narrativas ficcionais à espera de chegar ao último suspiro, continuando a viver nas narrativas. Fazendo uma comparação entre Malone e Scheherazade, de *As Mil e Uma Noites*, Eric P. Levy evidencia o contraste entre os dois personagens: “Whereas Scheherazade tells stories to prolong her life in a world outsider them, Malone drones on to end his life within one” (Levy 1978, 345). Inversamente a Scheherazade, Malone pretende morrer dentro de uma narrativa. Para tal, precisa de separar o “eu” real das suas narrativas, sendo esta a sua demanda. A atitude de Molloy evidencia que, para além de se acabar com a dualidade de personagens, estabelece-se um movimento do mundo físico para o mundo linguístico, como lembra Paul Sheehan, ao afirmar a passagem do mundo físico para o textual: “reorientation from the vivid evocation from the object-world to the pure linguistic space of the text” (Sheehan 2006, 117). O espaço físico é substituído pelo espaço do texto, sendo este manipulado pelo narrador.

Malone inicia a sua narrativa falando-nos dum rapaz chamado “Sapo”, abreviatura de “Sapocat” (*MD*, 180-1). Sapo é um indivíduo rudimentar, de uma família humilde, que vai trabalhar para a quinta dos Lambert após terminar os estudos. Malone narra a história de Sapo, mas de um modo muito fragmentado, visto que regressa a si mesmo inúmeras vezes. No entanto, a um certo ponto da narrativa, diz-nos Malone: “For Sapo – no, I can’t call him that any more (...) So then for, let me see, for Macmann” (*MD*, 222). Deste modo, Sapo passa a chamar-se Macmann porque o primeiro nome não soava bem a Malone, demonstrando como a linguagem se torna no que ele deseja e não existe nenhuma relação intrínseca e final, insubstituível, entre o nome e o referente, o nome e a coisa nomeada, o nome e a pessoa. No desenvolvimento da narrativa, vemos como a linha que separa a história de Sapo/Macmann da vida de Malone se vai encurtando progressivamente, chegando a um ponto em que o leitor

difícilmente distinguirá se o narrador se está a referir à sua ficção ou a si próprio. Como escreve William Barrett numa recensão do New York Times:

While dying he [Malone] tells himself a few stories; the names change, the figures blur, they may be different persons or the same person, or figments of Malone's own personality. (Who is so sure of personal identity, anyway?) (Barrett 1956, [Web](#))

Esta descrição encapsula a realidade com que um leitor se depara ao ler a narrativa de Malone, a qual poderá ser desconcertante para quem procura uma narrativa estável. Como acrescenta Barrett: “Mr. Beckett cannot be read in the way of the ordinary novel.” (*ibidem*).

Como vimos anteriormente, Malone pretende criar narrativas de modo a evitar a repetição de uma realidade. Connor tenta explicar o modelo não-repetitivo da narrativa de Malone fazendo alusão às três zonas da mente de Murphy: “the light, the half-light and the dark” (*MU*, 69). A primeira zona – a luminosa - assemelha-se à zona das ideias lockeanas, onde surgem as imagens mentais, dependentes do mundo objetivo, pois são recolhidas através dos sentidos. Estas são as formas que Murphy descreve do seguinte modo: “the forms with parallel, a radiant abstract of the dog’s life, the elements of physical experience available for a new arrangement” (*MU*, 69). Neste mundo, a repetição dá o prazer de reverter a realidade a favor de Murphy: “Here the kick that the physical Murphy received, the mental Murphy gave. It was the same kick, but corrected as to the direction” (*MU*, 69). Na segunda zona, a semiluminosa, Murphy é capaz de conceber formas totalmente abstratas e não-dependentes da repetição. Estas são as formas sem precedente – imagens, conceções e sentimentos que não representam nada *a priori*. Estas formas são autossuficientes e não dependem de qualquer origem para subsistir. Murphy descreve o sistema desta zona da seguinte forma: “this system had no other mode in which to be out of joint and therefore did not need to be put right in this” (*MU*, 69). A terceira zona, a escura ou sombria, é o local onde não existem formas definidas nem qualquer tipo de representações. Aqui é impossível sequer conceber a possibilidade de formas idênticas a si próprias, visto que tudo consiste num movimento

constante de diferença em comoção: “Here there was nothing but commotion and the pure forms of commotion” (*MU*, 70).

As duas primeiras zonas parecem estar presentes nas palavras iniciais de Malone, anteriormente referidas. Nos seus jogos de linguagem (processo que o próprio chama de “play”), Malone vivia num mundo feito de paralelos, onde a imaginação dependia das formas objetivas que poderiam ser encontradas no mundo exterior. Após abandonar este modelo, Malone necessita de criar uma narrativa onde as formas, embora não possam, neste caso, afirmar-se sem paralelo (visto tratar-se de um homem, uma mulher, uma coisa e uma pedra), são abstratas e não dependem de uma autoridade representativa, dum sistema pré-definido de significação, ou de qualquer tipo de referente externo a Malone. A terceira zona, apesar de se apresentar como algo de magnífico para Murphy, representa um perigo para Malone, pois constitui a possibilidade de o transportar até aos predicamentos da existência. Malone pretende manter-se na segunda zona, na narrativa autónoma e não dependente da repetição, sem qualquer objeto a representar. Aqui, o repúdio do objeto é igualmente um repúdio da função repetitiva da arte como uma representação do real.

Voltando ao conceito de “play”, é interessante ver um traço contínuo entre as três partes da trilogia, reforçando a ideia de repetição. Na fase final da sua narrativa diz-nos Moran: “There are men and there are things” (*M*, 159). Malone parece recuperar estas palavras ao concluir “People and things ask nothing better than to play” (*MD*, 174). Finalmente, ao chegarmos a *The Unnamable*, vemos as mesmas palavras a serem retomadas: “People with things, people without things, things without people, what does it matter” (*TU*, 286). A progressão das palavras é marcante: começam por ser anunciadas por Moran; Malone relaciona-as com o jogo da linguagem; finalmente, o narrador de *The Unnamable* brinca com as palavras, acabando por se questionar acerca da sua relevância. Como tenho vindo a dizer, o progresso da trilogia passa por um processo de desmaterialização, chegando-se à questão posta pelo narrador da terceira parte: “what is the correct attitude to adopt towards things? And, to begin with, are they necessary? (...) where there are people (...) there are things. Does this mean that when you admit the former you must also admit the latter?” (*TU*, 286). A resposta nunca nos é

dada, apenas sabemos que, segundo o mesmo, “The best would be not to begin” (*TU*, 286). Apesar de tudo, os narradores não se conseguem livrar por completo, nem das pessoas nem das coisas, visto que o discurso prossegue, embatendo inconscientemente em ambas. Na verdade, o medo de cair no vórtice da inexistência faz com que Malone regresse sempre a si e aos seus objetos, ao seu “inventory”, constituído por dois lápis, um caderno e uma vara (*MD*, 240). Malone afirma, no início da sua narrativa: “first all of my stories and then, last of all, if all goes well, my inventory” (*MD*, 175-6). No entanto, duas páginas adiante, Malone volta a referir as suas “possessions”: “My possessions are in a corner, in a little heap. With my long stick I can rummage in them, draw them to me, send them back” (*MD*, 178). As inúmeras referências feitas ao seu inventário fazem com que Malone admita o seu caráter obsessivo<sup>38</sup> em relação ao mesmo: “I presume it is an obsession” (*MD*, 190). As preocupações relativas aos seus objetos intercalam-se com as histórias que vai contando, entrando num movimento duplo entre ficção e realidade, sendo que, por vezes, como tenho vindo a dizer, um contamina o outro.

Embora de um ponto de vista teórico seja muito interessante analisar as questões da vida e morte, temos de ter em conta que Malone está a morrer. Como o próprio nos diz: “theory is one thing and reality another” (*MD*, 239). A morte é uma das maiores incógnitas impostas ao ser humano. O que acontece depois da morte? Como explicar o estado *post-mortem*? Como nos diz Levy, “death is simply not an act that can be narrated: a man cannot know his last words” (Levy 1978, 345). A rejeição de qualquer tipo de referente, por parte de Malone, parece ser um modo de tentar compreender o estado de “não-ser”. A escrita de Malone nos seus cadernos apresenta-se como a tentativa de alcançar este “não-eu”, pois poderá permanecer após a sua morte.<sup>39</sup> Verificamos, pois, uma atitude inversa da supremacia da fala relativamente à escrita, visto que através da leitura de uma escrita podemos encontrar presente um ser já não

---

<sup>38</sup> Esta obsessão é explicada pelo próprio adiante: “that foul feeling of pity I have so often felt in the presence of things, especially little portable things in wood and stone, and which made me wish to have them about me and keep them always” (*MD*, 240-1).

<sup>39</sup> Como refere Habermas, em *The Philosophical Discourse of Modernity*: “Within a traditional context marked by catastrophe, the substrate of written signs is the only thing that survives” (Habermas 1998, 165)

existente, uma anterioridade, algo de impossível por via da fala. Dentro da sua narrativa, Malone pretende iniciar o processo de se ausentar do mundo, ao encontrar-se presente nas suas narrativas, mas ao mesmo tempo separado delas, tentando que estas sejam o mais distintas possível da narrativa da sua vida. Para exemplificar, observemos as suas palavras: “Nothing is less like me than this patient” (*MD*, 187). Apesar de tentar distanciar-se pela negativa, Malone é sempre vítima dos seus lapsos de autoconsciência: “I wonder if I am not talking yet again about myself. Shall I be incapable, to the end, of lying on any other subject?” (*MD*, 183). Deste modo, vemos como, inconscientemente, a repetição começa a entrar de novo na sua narrativa, apesar de Malone tudo fazer para o evitar.

Para exemplificar esta tendência, olhemos para as relações entre Malone e Sapo/Macmann. Malone, no início da sua narrativa, refere-se ao local onde se encontra, dizendo: “This room seems to be mine. (...) It is not a room in a hospital, or in a madhouse, I can feel that. (...) this is just a plain private room apparently” (*MD*, 177). Agora comparemos estas palavras com a instância onde o mesmo descreve o local, “the House of Saint John of God”, para onde Macmann é transferido após perder os seus sentidos: “Macmann came to again, once again, in a kind of asylum” (*MD*, 248). Será a negação de estar numa “madhouse” reforçada pelo facto de Macmann se encontrar num “asylum”? Ou, pelo contrário, o facto de Macmann estar num asilo mental confirma a ligação entre os dois, evidenciando que as palavras iniciais de Malone seriam mentira? A segunda possibilidade surge do facto de Malone utilizar palavras como “seems to” e “apparently”, que não se traduzem numa certeza absoluta. Ao referir a possibilidade de existir uma continuidade entre os personagens beckettianos, Maimaiting Aila explicita: “When Macmann is firmly confined in an insane asylum, he lives in a room, as mysteriously as Molloy and Malone do in their respective rooms” (Aila 2009, 131). No entanto, tal como nas ligações entre Molloy e Moran, nunca poderemos afirmar nada em absoluto, podendo apenas evidenciar os cortes e continuidades simultâneos que a narrativa possibilita.

Inevitavelmente, estas repetições não deliberadas vão-se multiplicando. Quando Malone se questiona acerca do desânimo de Mrs Lambert ao terminar a triagem de um

monte de lentilhas, vemos como ele introduz alguns dos seus medos na descrição:

She could have gone on sorting her lentils all night and never achieved her purpose, which was to free them from all admixture. But in the end she would have stopped, saying, I have done all I can do. But she would not have done all she could have done. *But the moment comes when one desists, because it is the wisest thing to do, discouraged, but not to the extent of undoing all that has been done.* But what if her purpose, in sorting the lentils, were not to rid them of all that was not lentil, but only of the greater part, what then? I don't know. Whereas there are other tasks, other days, of which one may fairly safely say that they are finished, though I do not see which. (MD, 208 meu ênfase)

Vemos neste passo uma possível relação com um outro posterior na narrativa de Malone, em que este imagina a dissolução do seu “eu” e do “outro” que habita dentro de si, aludindo à imagem de dois montículos de areia:

the business of Malone (since that is what I am called now) and of the other, for the rest is no business of mine. And it was, though more unutterable, like the crumbling away of two little heaps of finest sand, or dust, or ashes, of unequal size, but diminishing together as it were in ratio, if that means anything, and leaving behind them, each in its own stead, the blessedness of absence. (MD, 216)

No processo doloroso da morte, Malone tenta porém a salvação nas suas ficções: “I began again, to try and live, cause to live, be another, in myself, in another” (MD, 189). Um pouco mais adiante, a imagem dos montes de areia é recuperada e modificada: já não se trata de dois montes separados que vão gradualmente sendo selecionados e obliterados, mas de um jogo de adulteração que pode ser feito com estes:

it is without excessive sorrow that I see us again as we are, namely to be removed grain by grain until the hand, wearied, begins to play, scooping us up and letting us trickle back into the same place, dreamily as the saying is. (MD, 218)



Aqui, Malone já não se encontra na posição de Mrs Lambert, a seleccionar o que deve ou não triar, passando a ser o objeto com que a mão brinca, fragmentando-se em pequenas partículas: “And I must say that to me at least and for as long as I can remember the sensation is familiar of a blind and tired hand delving feebly in my particles and letting them trickle between its fingers” (*MD*, 218).

A repetição ao nível da escrita, tal como nas duas outras partes da narrativa, estende-se para o plano do vocabulário e sintaxe. Por exemplo, expressões como “what tedium” (*MD*, 181/185/210/211/212/246), “come and go” (*MD*, 225/226/227/231/238/239) e “go on” (*MD*, 227/270/273/274/280) são exaustivamente utilizadas por Malone, sendo as duas últimas também usadas pelos outros narradores da trilogia. Trata-se de expressões metanarrativas, pois são geralmente utilizadas para demonstrar as dificuldades e entraves impostas pelo ato da narração em Malone. Podemos encontrar também construções frásicas que se repetem, como o ilustram os seguintes exemplos: “There I am back at my old aporetics” (*MD*, 175); “There I am back at my old quibbles” (*MD*, 175). Por vezes, a incongruência entre a repetição frásica e a diferença de conteúdo cria um estranhamento cómico: “all pigs are alike, when you get to know their little ways” (*MD*, 195); “ideas are so alike, when you get to know them” (*MD*, 219). Entre estas e outras repetições, Malone perde controlo do seu desejo inicial, criar um mundo sem paralelo repetitivo. Audrey Wasser diz-nos que este tipo de repetições, na obra de Beckett, podem ser interpretadas através do conceito de “Epanorthosis”, uma figura de retórica que se refere ao ato de voltar atrás no que se disse para se acrescentar, retirar ou modificar algo:

it is a figure of repetition and differentiation. In other words it functions as a particular type of hinge between two or more assertions, marking the latter assertion as a repetition of the former while simultaneously differentiating their conceptual content. In Beckett’s work, it is important to note that almost no such restatements are exact contradictions. They involve, rather, a kind of nervous adjusting, adding, displacing, or diminishing. (...) This is a process that need not entail a synthesis in a consciousness, but that seeks only to perpetuate itself in a series of endless displacements (Wasser 2011, 262).

Como vemos, a repetição na linguagem, tal como no tempo, é construída através de um movimento complexo entre dois polos (o original e o repetido), neste caso, dois discursos, mas onde nunca se pode retirar um deles do panorama, nem valorizar nenhum em particular. O mais importante a reter é o facto de a figura da “Epanorthosis” manter os dois polos ligados pela sua diferença, que é o motor criador de movimento (“come and go”) e progressão (“go on”).

Nestes exemplos vemos como Malone passa do sujeito que controla as suas narrativas para o objeto que é controlado por elas. A repetição destes planos de semelhança impossibilita, tal como em *Molloy*, estabelecer uma relação de origem e cópia, visto que, por exemplo, a imagem de Mrs Lambert, sendo criada por Malone, por sua vez, desperta nele uma nova sensação, que é necessariamente posterior.

Aprofundemos agora o aspeto mais evidente de *Malone*, a escrita. A escrita é a atividade que preenche os últimos dias de vida de Malone. Seguindo esta lógica, a morte irá materializar-se na impossibilidade de escrever ou numa página em branco: “Soon I shall be quite dead at last, and so on, without even going to the next page, which was blank” (*MD*, 203). O lápis e caderno são os dois objetos fundamentais. No entanto, chegamos a um ponto em que Malone perde ambos. Apesar de transparecer ao leitor uma sensação de monólogo interior, a narrativa de Malone está muito longe disso, pois aquele está constantemente a ser lembrado de que tudo não passa de processo de escrita, e a materialidade dessa escrita impede o acesso imediato à mente do narrador. Como já referido, a escrita tem o poder de se materializar e conservar após o desaparecimento de quem a materializou, ao contrário da fala. Talvez possamos aqui encontrar uma visão antecipada da diferença derridiana entre fala e escrita. Derrida afirma que a fala é representativa da presença total do sujeito, enquanto a escrita é o meio através do qual este mesmo sujeito se desdobra e divide nas suas pluralidades de ser. Isto porque a escrita tem o poder de concentrar significados em símbolos, que poderão manter-se mesmo perdendo o interlocutor. Em *Of Grammatology* diz-nos Derrida: “Writing reduces the dimensions of presence in its sign” (Derrida 1997, 281). No entanto, a escrita é também um modo de recuperar uma ausência. Aludindo ao texto

de Condillac, “The General History of Script”, Derrida acrescenta:

When the field of society extends to the point of absence, of the invisible, the inaudible, and the immemorable, when the local community is dislocated to the point where individuals no longer appear to one another, become capable of being imperceptible, the age of writing begins. (*idem*, 281-2)

Ou seja, a escrita, pela sua repetitibilidade, permite recuperar a existência do momento da inscrição. Toda a escrita, na verdade, depende, à partida, da repetição da fala, nem que seja interior. No entanto, enquanto a fala não pode ser recuperada na íntegra, a escrita irá permanecer estanque. Como nos diz Habermas, referindo o conceito derridiano de “gramatologia”: “Grammatology is supposed to explain instead why what is essential to language has to be grasped on the model of writing and not that of speech” (Habermas 1998, 164). É neste sentido que se deve entender a escrita como algo de reconfortante para Malone, de algum modo suprimindo ou compensando a sua falta de memória:

At first I did not write, I just said the thing. Then I forgot what I had said. A minimum of memory is indispensable, if one is to live really. Take his family, for example, I really know practically nothing about his family any more. But that does not worry me, there is a record of it somewhere. It is the only way to keep an eye on him. (*MD*, 201)

A escrita, desta forma, parece ocupar a posição da memória voluntária, para Beckett, garantindo uma continuidade através da repetição: as palavras e os sentimentos não podem ser recuperados, mas a repetição ou representação gráfica destes, sim. Em “La Différance” afirma Derrida: “The sign represents the present in its absence” (Derrida 1982, 9). Este parece ser o derradeiro desejo de Malone, a possibilidade de eternizar na escrita as suas palavras, dando-lhe um presente mesmo após a sua ausência.

Seguindo esta linha de pensamento, a escrita não possibilita a Malone a criação de uma narrativa com estrutura fixa e autossuficiente, sem referencialidade ou origem.

A sua tentativa de se ausentar da narrativa irá sempre falhar. Isto porque a sua demanda é, na verdade, insuficiente, pois a narração está constantemente a regressar ao sujeito que a origina. Por exemplo, quando o leitor se habitua à ideia de que tudo o que lê está, na verdade, no caderno de Malone, fica chocado quando o mesmo lhe diz tê-lo perdido: “I fear I must have fallen asleep again. In vain I grope, I cannot find my exercise-book. But I still have the pencil in my hand. I shall have to wait for day to break. God knows what I am going to do till then” (*MD*, 202). Onde estão estas palavras que vão ser escritas? Talvez após ter reencontrado o caderno, Malone tente recuperar a fala inerente ao momento da perda? Mas, assim sendo, toda a utilização do tempo presente poderá ser encarada como uma falsa reprodução do passado, passando então toda a narrativa a assumir esta mesma fragilidade. No entanto, tudo isto pode também ser uma mentira, como as suas palavras o traduzem: “I have just written, I fear I must have fallen, etc. I hope this is not too great a distortion of the truth” (*MD*, 202). Aqui vemos uma das ocasiões em que Malone se questiona acerca da sua própria escrita, recapitulando e relendo o que escrevera. Esta repetição de escrita leva ainda a outros problemas: não é claro qual dos elementos escritos por ele poderá ser uma distorção da verdade, se o facto de ele ter adormecido novamente, ou se ele dissera, de facto, as palavras “I fear I must have fallen, etc.”.

A repetição, na narrativa de Malone, está patente igualmente nas suas preocupações e dificuldades quanto ao ato físico de escrever, como ele próprio dramatiza ao descrevê-lo:

My little finger glides before my pencil across the page and gives warning, falling over the edge, that the end of the line is near. But in the other direction, I mean of course vertically, I have nothing to guide me. I did not want to write, but I had to resign myself to it in the end. It is in order to know where I have got to, where he has got to. (*MD*, 201)

A escrita é o último recurso de Malone, a última esperança. Daí que as suas narrativas deixem transparecer a ansiedade em saber até onde essa escrita o pode levar, até onde chegar. Mesmo não querendo estar presente nos mundos ficcionais que cria, Malone não

parece ter em conta os paralelismos que podem traçar-se entre as suas ansiedades e as dos personagens por si criados. Voltando ao paralelismo entre Sapo/Macmann e Malone, vemos como reflexões sobre o ato de escrever estabelecem igualmente um paralelo entre realidade e ficção. A um certo ponto da narrativa, após falar do lápis e do caderno, Malone refere a caneta que os Saposcat (pai e mãe) pretendem comprar ao filho para que este passe no exame (*MD*, 204). Connor esclarece:

Sapo's fountain pen is another version of Malone's dwindling pencil, with Sapo's impending examination corresponding to Malone's ordeal of narrative. The anxiety of the Saposcats about their son's familiarity with his nib seems to be a displacement of Malone's worry about his pencil lasting out, and, more particularly, about his capacity to bring his writing and his death into synchronization. (Connor 1988, 80)

Em Malone, em suma, as ansiedades pessoais contaminam as suas ficções, reforçando o falhanço do seu desejo final.

As preocupações com a escrita irão potenciar-se ao longo da narrativa de Malone, dando origem a outro tipo de repetições inconscientes. Quando chegamos ao fim da narrativa, Malone encontra-se num delírio e confunde, por momentos, o machado de Lemuel, um funcionário do asilo onde Macmann se encontrava, com o seu lápis:

Lemuel is in charge, he raises his hatchet on which the blood will never dry, but not to hit anyone, he will not hit anyone, he will not hit anyone any more, he will not touch anyone any more, either with it or with it or with it or with or or with it or with his hammer or with his stick (...)  
or with his pencil or with his stick or (*MD*, 281)

Esta associação não faria sentido noutro contexto, mas aqui faz toda a lógica, visto que, à semelhança de Lemuel, que mata os pacientes do asilo com o machado, Malone utiliza o lápis para evocar e matar os seus personagens ficcionais. O mesmo se passa com a associação do lápis com a vara. Tal como a vara lhe permite chegar aos objetos fora do

seu alcance, o lápis permite-lhe chegar a outros destinos e outras realidades, ao concretizar a sua escrita imaginativa.

Assim traçamos o modo como Malone começa pela negação da primeira zona de Murphy e prossegue através de uma narrativa baseada na segunda, isto é, uma narrativa autossuficiente e não-dependente de formas repetitivas. No entanto, a narrativa de Malone acaba por se centrar nas tensões dicotômicas entre origem e cópia, mundo e mente, narrativa e narração, tudo formas de repetição às quais ele não consegue fugir. Todas as narrativas de Malone insistem incessantemente na sua própria vida e morte, nos seus medos, nas suas ansiedades e devaneios, contrariamente ao seu objetivo final: ausentar-se de si através das narrativas. A linguagem nunca definirá algo em concreto. A linguagem é aquilo que é aceite por uma convenção; é relativa; é arbitrária e nunca se livrará de um referente, mas também nunca o poderá representar na íntegra. Malone pretende criar narrativas sem referente e, ao mesmo tempo, continuar após a morte nas narrativas que criou, assim originando uma aporia entre presença e ausência, uma contradição insolúvel. Como nos diz Levy: “How can he transform himself into a story that ends, if there was never a genuine separation between himself and his narration in the first place?” (Levy 1978, 346).<sup>40</sup> A demanda de Malone, a exemplo das de Molloy e Moran, acaba por falhar redondamente. Mas será que Malone chega a morrer? No próximo capítulo tentarei refletir sobre esta e outras questões, ligando as noções de tempo e linguagem que tenho vindo a desenvolver com as relações que os narradores da trilogia estabelecem com a sua própria identidade.

---

<sup>40</sup> Referindo-se a esta ideia, diz-nos Chiang: “Alternating between his imagination and the external reality, it is the ultimate end that Malone strives to arrive by intuition. However, the repetitive alternations between these two points throughout the novel indicate his inability to while away enough of his time through storytelling in order to intuitively land on his desired absolute end” (Chiang 2014, 205).

### Capítulo 3. – As relações do sujeito com a sua identidade

*Who in the world am I? Ah, that's the great puzzle.*

Lewis Carroll

*Eu não sou eu nem sou o outro*

*Sou qualquer coisa de intermédio.*

Mário de Sá-Carneiro

Depois de falar das relações do sujeito com o tempo e com a linguagem, passo a debruçar-me sobre as suas relações com a identidade. A lógica desta ordem baseia-se no modo como nós, enquanto seres humanos, encaramos o conceito de identidade: a partir do momento em que nascemos é-nos atribuído um nome, que continuará ao longo da nossa vida e dará a ilusão de que o nosso “eu” passado se repete no presente pela repetição deste mesmo nome ao longo do tempo, assim criando uma identidade aparentemente contínua. Este pensamento está diretamente ligado ao hábito (tempo) e à representação (linguagem), os quais, como vimos anteriormente, são postos em questão pelos sujeitos beckettianos. Olhando mais atentamente para a noção de identidade dentro da trilogia, iremos articular os dois capítulos anteriores com o presente, de modo a concluir como a repetição e diferença são cruciais para uma melhor leitura das narrativas de Beckett. Para tal, utilizarei maioritariamente da teoria deleuziana (muitas vezes em parceria com Guattari) relativa aos conceitos de “becoming” e de “body without organs”, um termo que fora anteriormente cunhado por Artaud.<sup>41</sup> Poderemos talvez conceber melhor este último conceito quando contrastado com o “organic body”

---

<sup>41</sup> Explica Deleuze, em *Essays Critical and Clinical*: “Artaud presents this ‘body without organs’ that God has stolen from us in order to palm off an organized body without which his judgment could not be exercised. The body without organs is an affective, intensive, anarchist body that consists solely of poles, zones, thresholds, and gradients. It is traversed by a powerful, nonorganic vitality” (Deleuze 1998, 131).

leibniziano.

Introduzindo o conceito de “organic body”, refletindo as relações entre conhecimento e existência, Leibniz fala-nos de um plano de existência monádico. As “mónadas”, subdivisões deste universo, são elementos estáveis e organizados no que Leibniz diz ser a hierarquia da existência. O corpo orgânico insere-se neste mesmo universo e deve saber posicionar-se no tempo e espaço, tendo a capacidade de percepção (isto é, a capacidade de ter consciência de si enquanto um ser presente, ligando experiências passadas com as presentes). Neste processo, o corpo deverá criar hierarquias e estruturas que lhe possibilitem a diferenciação entre mónadas, o que Deleuze designa de “differential mechanism of reciprocal determination” em *The Fold: Leibniz and the Baroque*, (Deleuze 1993, 92). Em *The Monadology* explicita Leibniz: “it is necessary that each monad should differ from every other” (Leibniz 1890, 219). O mesmo acrescenta em *The Principles of Nature and of Grace*: “the monad has organs so adjusted that by means of them there is clearness and distinctness in the impressions which it receives and consequently in the perceptions which represent them”; “this body is organic when it forms a sort of automaton or natural machine” (*idem*, 209-210). Leibniz diz-nos que os corpos orgânicos têm sempre uma origem predefinida, rejeitando uma relação com o conceito de “caos”:

organic bodies in nature are never produced from chaos or from putrefaction, but always from seeds, in which there was undoubtedly some pre-formation, it has been thought that not only the organic body was already there before conception, but also a soul in this body (*idem*, 229)

Garin Dowd, no seu livro *Abstract Machines*, explica-nos o pensamento leibniziano, afirmando que: “[f]or Leibniz the body is always “organic”, in so far as each living being, from the most debased to the most exalted, is preformed, and contains the imprint within if of what it may become” (Dowd 2017, 150).

Em contraste com o corpo orgânico temos o conceito, referido anteriormente, de



“corpo sem órgãos”, desenvolvido por Deleuze e Guattari. Este corpo é um mecanismo rizomático que se encontra num universo nomádico ao invés de monádico. Neste universo não existem limites e hierarquias, tudo se encontra em constante movimento e fluxo, num jogo de intensidades interdependentes e intercambiáveis. Enquanto o modelo leibniziano se foca na oposição entre mónadas, havendo sempre uma referência espaço-temporal que situa um ponto A e um ponto B, o corpo de Deleuze e Guattari existe no espaço intermédio entre esses pontos, sem nunca ser um deles. Esta explicação pode ser encontrada em *A Thousand Plateaus*:

A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo. The tree is filiation, but the rhizome is alliance, uniquely alliance. The tree imposes the verb "to be," but the fabric of the rhizome is the conjunction, "and. . . and. . . and. . ." This conjunction carries enough force to shake and uproot the verb "to be." Where are you going? Where are you coming from? What are you heading for? These are totally useless questions. (Deleuze & Guattari 1987, 46)

Aqui vemos explicitamente a distinção entre o corpo sem órgãos, ou rizoma, e o corpo orgânico, designado de “tree”, dado o adjetivo “arborescente” que advém deste mesmo corpo.

Deleuze costuma referir-se aos personagens de Beckett como o produto de desejos, seres esquizofrénicos, corpos sem órgãos nem devires. Com isto, Deleuze não exemplifica apenas os seus conceitos, mas também os reforça. Deleuze cria assim uma nova visão, olhando para a vida numa perspectiva não-pessoal e não-orgânica, sendo esta constituída por forças, potências, ou devires, num movimento direcionado, que identifica como “becoming-imperceptible”.<sup>42</sup> Mas o que é este devir-imperceptível? Como poderemos livrar-nos da percepção do mundo e de nós próprios? Audronė Žukauskaitė refere que, para tal, precisamos de pensar em “ethics of becoming-imperceptible” (Žukauskaitė 2015, p.60): o estudo da ética imanente que nos permitirá

---

<sup>42</sup> Como nos explica Rosi Braidotti: “Becoming-imperceptible is the event for which there is no immediate representation. All one can aspire to is the recording of the experience which cannot be located either in relation to the past or the future as one may know it. In this state of becoming the individual that desired (to undergo this process) is already gone and the one who would welcome it is not yet there.” (Braidotti 2006, 156)

redirecionar o pensamento da questão do individual e pessoal para a filosofia da impessoalidade.

Para explicar esta filosofia de Deleuze devemos olhar, em primeiro lugar, para a noção de vida desenvolvida pelo próprio: a vida multiplica as singularidades do sujeito com o corpo sem órgãos, guia todos os devires, é feita de forças desorganizadas e de potências, sem lugar definido e em constante movimento. Estas noções não se ligam a qualquer tipo de valores transcendentais, mas aos modos de existência imanentes. Em *Spinoza: Practical Philosophy*, Deleuze faz uma distinção clara entre a moralidade adjacente à transcendência e o campo imanente da ética. Seguindo a linha de Spinoza e Nietzsche, Deleuze defende a ética em favor da moralidade, dizendo que o que devemos seguir são os modos de existência que nos fazem atuar e movimentar, deixando para trás qualquer escravidão passiva para com uma entidade transcendente, como Deus. Neste sentido, a ética é o que potencia a vida, nunca atuando como um processo de julgamento, como a moralidade, mas existindo enquanto processo imanente de produção e criação. A ética, ao contrário da moralidade, não procura uma origem ou uma finalidade, é um processo inserido continuamente no centro das oposições, nunca definindo dicotomias, trabalhando sempre através da experimentação e do desenrolar de devires. Citando Deleuze:

here is, then, a philosophy of 'life' in Spinoza; it consists precisely in denouncing all that separates us from life, all these transcendent values that are turned against life, these values that are tied to the conditions and illusions of consciousness. Life is poisoned by the categories of Good and Evil, of blame and merit, of sin and redemption. (Deleuze 2001b, 26)

Deste modo, segundo Deleuze, a vida deve ser avaliada pela diferença entre diversos modos de existência, que apenas poderão ser qualificados em termos de aquilo que podemos fazer e aquilo que somos capazes de fazer. Nesta visão da vida, o sistema de julgamento de Deus é substituído por um sistema de intensidades, que se distinguem pela diferença.

Para alcançar esta ética da imanência, Deleuze, tal como Beckett, irá desconstruir a noção tradicional de sujeito. De acordo com Deleuze e Guattari, em *A Thousand Plateaus*, esta noção cria-se pelo julgamento de Deus num organismo, que nos impõe “forms, functions, bonds, dominant and hierarchized organizations, organized transcendences” (Deleuze and Guattari 2005, 159). Neste sentido, Deus procura retirar o corpo de um plano de imanência e transformá-lo num sujeito. O poder procura sempre organizar o corpo e fazer dele sujeito, sendo a alternativa a isto o “body without organs”, o qual escapa o julgamento, sujeição e, ao mesmo tempo, o organismo.

Analisando a visão Deleuziana, o corpo sem órgãos não se refere quer ao sujeito racional, quer ao corpo enquanto matéria, mas é o que permite destruir noções dessa ordem e destruir as hierarquias que o exercício do poder coloca naqueles que se sujeitam a ele. É neste sentido que nos dirigimos para o plano do impessoal, visto que o pessoal dependerá sempre de relações de poder. Interessante de analisar, neste âmbito, é a alusão que Žukauskaitė faz à visão de Roberto Esposito, no que toca à análise da filosofia deleuziana da impessoalidade. Segundo Esposito, Deleuze alcança a noção de impessoalidade através de uma estratégia tripartida: em primeiro lugar, desconstrói a noção de sujeito; em segundo, coloca a noção de virtualidade no lugar da possibilidade; por último, coloca a noção de “devir” no lugar do sujeito, tendo em vista o “devir-imperceptível”. Olhando para estas três fases, farei um paralelo com a obra de Beckett, demonstrando como Deleuze segue linhas semelhantes às beckettianas para desenvolver o seu argumento.

Falando da desconstrução e consequente destruição do conceito de sujeito, Deleuze faz o seu mais pertinente estudo neste âmbito, juntamente com Guattari, em *Anti-Oedipus*. A noção de sujeito, nesta obra, é repensada como um fluxo esquizofrénico, com oscilações identitárias, através de alusões à obra de Artaud, Nietzsche, Lawrence e Beckett. Aqui, o fluxo de identidades é visto como fruto de uma produção de desejos, que se desenvolve em três diferentes sínteses: conectiva, disjuntiva e conjuntiva. A primeira síntese, conectiva, funciona através da conexão entre duas “desiring machines”. No caso de Beckett, encontramos inúmeros exemplos desta síntese conectiva, tal como Molloy enquanto uma “máquina” que deseja a sua bicicleta, ou a

sua boca como uma máquina que deseja que lhe sejam colocadas pedras dentro. A nível das motivações podemos também ver esta relação entre sujeito e desejo: Molloy deseja encontrar a mãe e Moran deseja encontrar Molloy. Malone, por sua vez, deseja criar histórias sem um paralelo repetitivo. No entanto, como vimos, todos estes desejos nunca são concretizados. Segundo a teoria deleuziana, quando a produção de desejos se esvai num processo antiprodutivo, chegamos ao nível do corpo sem órgãos. Este nível relaciona-se com a segunda síntese, a disjuntiva, que desconecta uma máquina da outra. No entanto, esta disjunção não pode ser vista como uma exclusão, mas, pelo contrário, como uma inclusão, chegando a um plano em que todas as máquinas produtoras de potências existem em conjunto. Deleuze e Guattari, neste sentido, afirmam o seguinte:

an unknown force of the disjunctive synthesis, an immanent use that would no longer be exclusive or restrictive, but fully affirmative, nonrestrictive, inclusive. A disjunction that remains disjunctive, and that still affirms the disjoined terms, that affirms them throughout their entire distance, without restricting one by the other or excluding the other from the one, is perhaps the greatest paradox. (Deleuze and Guattari 2000, 76)

É aqui que se vê a passagem do corpo orgânico para o nível do corpo sem órgãos, o nível em que tudo, mesmo que separado, existe num grande conjunto, sem exclusões ou restrições. Esta passagem é relevante quando se pensa na obra de Beckett como um todo: todos os seus personagens e eventos, principalmente na sua obra em prosa, integram num mesmo plano, sem se excluírem, passando uns pelos outros, uns sendo outros, vários sendo apenas um. São um conjunto de entidades em constante fluxo, em perene abertura e fechamento, tal como o nadar de uma anémona. Este é o plano de imanência, no qual, tal como Deleuze e Guattari afirmam, “*everything divides, but into itself*” (*ibidem*). Aqui, apenas uma entidade esquizofrénica terá lugar, visto que é necessário destruir termos contraditórios e dicotomias e aceitar todas as possibilidades de existência. Deleuze e Guattari chegam mesmo a exemplificar esta atitude disjuntiva aludindo aos narradores de *Molloy*:

Molloy and Moran no longer designate persons, but singularities flocking from all sides, evanescent agents of production. This is free disjunction; the differential positions persist in their entirety, they even take on a free quality, but they are all inhabited by a faceless and transpositional subject. (*idem*, 77)

Depois do plano da disjunção, surge a síntese conjuntiva, a qual irá reconectar as entidades disjuntas, num fluxo intensivo de devir. Nesta fase, um novo sujeito nomádico será criado. Aqui, Beckett é igualmente referido por Deleuze e Guattari como uma exemplificação da síntese conjuntiva:

the promenades of Beckett's creatures are effective realities, but where the reality of matter has abandoned all extension, just as the interior voyage has abandoned all form and quality, henceforth causing pure intensities – coupled together, almost unbearable – to radiate within and without, intensities through which a nomadic subject passes. Here it is (...) a series of emotions and feelings as a consummation and a consumption of intensive quantities, that form the material for subsequent hallucinations and deliriums. (*idem*, 84)

Através destas palavras podemos ver como a síntese conjuntiva constrói o sujeito nomádico e as intensidades puras, os quais agora se deslocam livremente no plano do corpo sem órgãos.

Voltando a *A Thousand Plateaus*, a desconstrução do sujeito deixa de ser explicada em termos de produção de desejos e passa a ser vista no plano da imanência, ou corpo sem órgãos. Aqui se confrontam dois planos, como referi anteriormente: o plano da organização, que molda os seres em indivíduos ou sujeitos, e o plano da imanência, definido por um constante devir. Este último é descrito por Deleuze e Guattari do seguinte modo:

there are no longer any forms or developments of forms; nor are there subjects or the formation of subjects (...) There are only relations of movement and rest, speed and slowness between unformed elements (...) There are only haecceities, affects, subjectless individuations that constitute collective assemblages (...) Nothing subjectifies, but haecceities form according to compositions of nonsubjectified powers or affects (Deleuze and Guattari 2005, 266)

O corpo sem órgãos, ou plano de imanência, irá destruir o plano de organização por completo para dar lugar a novas organizações e combinações. O corpo sem órgãos levará ao “devir”, que irá, por sua vez, permitirá alcançar o “devir-impercetível”. Este estado de “devir” conduzirá à desorganização do corpo e ao dismantelamento de todo o sistema de significação, apagando qualquer vestígio de sujeito. O “devir” não irá levar à dissolução de tudo em favor do nada, mas ao estado virtual do corpo que se constitui apenas pela produção de intensidades, num processo constante de transformação e partição. O “devir-impercetível” é, por outras palavras, a passagem de um estado para o outro, um aumento ou decréscimo de intensidades. Este estado é criado através da conexão com o mundo, com a conjugação do corpo com o mundo, uma conjunção de elementos moleculares. Neste sentido, Deleuze e Guattari interligam a impercetibilidade, a indiscernibilidade e a impessoalidade, identificando-as como as três virtudes, a partir das quais se desenvolve o conceito de devir impercetível:

Such is the link between imperceptibility, indiscernibility, and impersonality – the three virtues. (...) One is then like grass: one has made the world, everybody/ everything, into a becoming, because one has made a necessarily communicating world, because one has suppressed in oneself everything that prevents us from slipping between things and growing in the midst of things. (*idem*, 280)

Esta descrição aplica-se perfeitamente aos personagens de Beckett, os quais, no seu conjunto, acabam por alcançar este estado de impercetibilidade: eles desorganizam o corpo, desconstroem os sistemas de significação e apagam progressivamente o sujeito.

No mundo beckettiano não nos são apresentados sujeitos fechados, mas continuadas variações e modulações, vários estados de intensidades diferentes que nunca se excluem uns aos outros. É neste sentido que Sarah Gendron relaciona os personagens de Beckett com o que Deleuze chama de “virtual object”, ou seja, uma entidade que escapa a determinação e a humanização. Gendron diz-nos o seguinte: “They [Personagens beckettianos] are, like Ada, May, V, and Willy never quite there. Never fully present, they are also never entirely absent. They have the property of ‘being and not being where they are, wherever they go’” (Gendron, 2004, 51). Mesmo personagens como Malone e o narrador de *The Unnamable*, que se encontram em vias de desaparecer, morrer, ou acabar, nunca chegam a fazê-lo porque continuam enquanto intensidade, têm uma substância imanente que lhes permite continuar.

Em *Malone Dies* vemos explicitamente o processo de devir-impercetível do protagonista:

But what matter whether I was born or not, have lived or not, am dead or merely dying, I shall go on doing as I have always done, not knowing what it is I do, nor who I am, nor where I am, nor if I am (*MD* 219)

Malone reflete acerca do processo de transformação virtual num corpo sem órgãos, literal e metaforicamente, como podemos ver através de expressões como: “I go liquid and become like mud”, ou mesmo, “I am so hard and contracted” (*MD* 218). É neste sentido que os personagens beckettianos alcançam o estado de corpo sem órgãos. Todas estas transformações corporais centram-se num movimento em direção ao devir-impercetível, fazendo com que os componentes moleculares do corpo entrem em contacto com os do mundo, fazendo parte um do outro. É neste sentido que podemos analisar as palavras do narrador de *The Unnamable*: “on the one hand the mind, on the other the world, I don’t belong to either” (*TU* 376). Aqui vemos como o narrador não se insere quer no mundo quer na mente, visto que não acredita em qualquer tipo de dicotomias ou hierarquias. Ele encontra-se no espaço intermédio, alberga em si tudo,

tudo aceita, é o mundo e a mente, é uma força não-orgânica e impessoal que engloba tudo em simultâneo.

Falando da segunda estratégia discutida por Esposito, podemos alcançar o impercetível através da substituição da noção de possibilidade pela noção de virtualidade. Em *Bergsonism*, obra dedicada ao pensamento bergsoniano, Deleuze estabelece uma oposição entre o virtual e o possível. Nesta perspetiva, o possível não tem qualquer realidade, mas pode ser realizável; em contraste, o virtual não é realizável, mas possui uma realidade; é real mesmo sendo virtual. A realização do possível segue as regras da semelhança e da limitação, visto que não se podem realizar todas as possibilidades, algumas chegam a ser reais mas outras nunca o são.<sup>43</sup> O virtual, por outro lado, não precisa de ser realizado, apenas de ser atualizado, seguindo as regras da diferença, da divergência e da criação.<sup>44</sup> Neste sentido, Deleuze afirma que a possibilidade é um instrumento de eliminação e exclusão, enquanto a virtualidade é o princípio de criação e da vida. Descreve então o virtual como uma memória astronómica onde todas as camadas de memória coexistem juntas. Em *Difference and Repetition*, Deleuze refere que o virtual deve ser entendido como uma estrutura que se define pela diferencialidade, nunca estando os seus elementos num lugar ou centro privilegiado, mas numa constante troca de posições:

When it is claimed that works of art are immersed in a virtuality, what is being invoked is not some confused determination but the completely determined structure formed by its genetic differential elements, its ‘virtual’ or ‘embryonic’ elements. The elements, varieties of relations and singular points coexist in the work or the object, (...) without it being possible to designate a point of view privileged over others, a centre which would unify the other centres. (Deleuze 1994, 209)

---

<sup>43</sup> Deleuze explica: “The idea of the possible appears when, instead of grasping each existent in its novelty, the whole of existence is related to a preformed element, from which everything is supposed to emerge by simple “realization.” (Deleuze 1991, 20)

<sup>44</sup> Deleuze explica: “it is the virtual insofar as it is actualized, in the course of being actualized, it is inseparable from the movement of its actualization. For actualization comes about through differentiation, through divergent lines, and creates so many differences in kind by virtue of its own movement.” (*idem*, 42-43)



Neste sentido, o virtual encontra-se na mesma linha da disjunção inclusiva, referida anteriormente nas questões da desconstrução do sujeito.

Em “The Exhausted”, Deleuze volta a ideia de vida enquanto virtualidade. Neste ensaio, Deleuze debruça-se inteiramente sobre a linguagem de Beckett e cria uma relação entre o desejo deste de esgotar as possibilidades e o desejo de criar o plano da virtualidade. Surge então o termo “exhausted” aplicado aos personagens beckettianos, em contraste com “tired”, dizendo que este último se guia pelo possível e o organizado enquanto aquele se deixa levar pelo plano da imanência: “The tired has only exhausted realization, while the exhausted exhausts all of the possible. The tired can no longer realize, but the exhausted can no longer possibilitate” (Deleuze 1995, 3). O “cansado”, segundo Deleuze, guia-se pela possibilidade e escolhe de acordo com um plano ou alvo em mente, preferindo uma possibilidade e excluindo as outras. Em contraste, o “exausto” não exclui qualquer possibilidade, mas aceita-as todas enquanto coexistentes e substituíveis. Podemos dizer que no “cansado” encontramos a realização ou não-realização do possível, enquanto no “exausto” vemos uma atualização do virtual. Esta exaustão refere-se à síntese disjuntiva e inclusiva, a mesma que opera no plano virtual do corpo sem órgãos, o qual se encontra em constante atualização. Aqui todas as possibilidades coexistem num plano sem estrutura ou restrições.

Deleuze relaciona os personagens beckettianos com a exaustão, dizendo que eles brincam com o possível sem darem sequer por isso, ligando a tendência combinatória destes com o processo de exaustão. As combinações de pedras feitas por Molloy (*M*, 63-69), as deambulações de Watt em relação ao “pot” na casa de Mr. Knott (*W*, 232-3) e as combinações de cinco pequenos biscoitos em Murphy (*UM*, 59-60) são três dos mais alucinantes exemplos desta tendência combinatória. As práticas exaustivas da linguagem, das palavras, das coisas e, mais tarde, do espaço, nas peças televisivas, fazem de Beckett um grande exemplo na exploração da virtualidade e do plano da imanência.

Chegando à terceira, e última, estratégia para alcançar a filosofia da

impessoalidade, devemos, segundo Esposito, substituir o conceito de “ser” por um contínuo devir. Quando vemos o sujeito transformar-se num fluxo inclusivo e de virtualidade em constante atualização, ele nunca poderá ser visto enquanto um ser apenas, mas enquanto um constante devir. Este “devir” alcança um sentido duplo, se olharmos para *A Thousand Plateaus* e para *Cinema 1: The Movement-Image*. Na primeira obra, vemos como Deleuze e Guattari definem o devir como um “devir-outro” (devir-mulher, devir-animal, devir-criança, devir-imperceptível); na segunda, veremos o devir como duração. Isto implica que para alcançar o imperceptível, deve iniciar-se não só uma dissolução do sujeito, mas também ter em conta o modo como a temporalidade e a mudança o afetam. Para tal, Deleuze relaciona o conceito bergsoniano de *durée* com a noção de “time-image”. Tal como em *A Thousand Plateaus*, onde se vê o contraste entre o corpo orgânico e o corpo sem órgãos, em *Cinema 1* iremos encontrar um contraste análogo entre “movement image” e “time-image”. Deleuze descreve o movimento-imagem como sendo orgânico e organizado, enquanto se refere ao tempo-imagem como inorgânico, ou cristalino, dum modo semelhante ao corpo sem órgãos. Esta última instância é vista como simultaneamente virtual e atual, composta por diferentes dimensões temporais, deixando o espectador sempre num estado de indeterminação e incerteza. Para explicar esta técnica, Deleuze refere *Film* de Beckett como exemplo (Deleuze 2001a, 66-70).

Apesar de existirem diversas análises à obra de Beckett enquanto representativa do conceito de nada,<sup>45</sup> a meu ver, a leitura de Žukauskaitė (e de Esposito, por extensão) parece-me muito mais produtiva, pois, mesmo quando, por vezes, as vidas dos personagens parecem entrar no plano neutro da imobilidade, da inatividade, ou da estagnação, eles nunca acabam, nunca desaparecem; antes continuam, nem que seja apenas na forma de palavras, ou sons: “I can’t go on, I must go on” (*TU*, 407). Deleuze afirma: “nothing is ever finished in Beckett, nothing ever dies” (Deleuze 1998, 26). Os personagens de Beckett, ainda que imóveis ou paralisados, estão sempre a ser atualizados pela virtualidade que os constrói. Mesmo na morte, o personagem continua,

---

<sup>45</sup> Um dos exemplos icónicos é o artigo “Beckett and Nothing” de Terry Eagleton, o qual é mencionado e criticado por Žukauskaitė.

como Deleuze nos diz: “When the character dies, as Murphy said, it is because he has already begun to move in spirit. He is like a cork floating on a tempestuous ocean: he no longer moves, but is in an element that moves” (*ibidem*). E é precisamente isto que devir-impercetível significa: largar a percepção do mundo e de nós próprios, esvaziar o espaço quer dos sujeitos quer dos objetos, e libertar o sujeito de si mesmo. É neste sentido que Rabinovitz afirma: “the trilogy opens and closes with the idea of going on. The Beckettian quest continues even beyond the last page of the last novel in the series” (Rabinovitz 1990, 39). Não interessa se estão vivos ou não, visto que as potências, as forças da vida, irão obrigar os sujeitos beckettianos a continuar, a subsistir, mesmo sem saberem como ou porquê. A voz de *The Unnamable* diz-nos: “the breath fails, the end begins, you go silent, it’s the end, short-lived, you begin again” (*TU*, 387). Aqui vemos a impossibilidade de acabar metaforizada num ciclo de fim seguido de um começo imediato, quebrando a ideia de finalidade. O sujeito beckettiano encontra-se constantemente, como vemos em *The Unnamable*: “between a beginning and an end” (*TU*, 308).<sup>46</sup>

### **3.1. “Two holes and me in the middle, slightly choked.”: Sujeito e Repetição em *The Unnamable***

Visto que acabamos a última secção a falar da morte, voltemos a *Malone Dies*. Apesar do título indicar a sua morte, nada na narrativa de Malone indica o seu fim. Será que a sua narrativa continua, quando o leitor passa da sua narrativa para a *The Unnamable*? Desde o início existe um contraste entre os narradores de ambas as obras. Este contraste evidencia-se, à partida, entre as últimas palavras de Malone, num estado de euforia, e as palavras iniciais de *The Unnamable*, proferidas lentamente e com uma certa apatia e desorientação: “Where now? Who now? When now?” (*TU*, 285). A estas perguntas a mesma voz responde: “I, say I” (*TU*, 285). Mais uma vez vemos uma contradição entre esta voz e a de Malone, visto que este, no final da sua narrativa

---

<sup>46</sup> Levy diz-nos acerca deste local intermédio ocupado pelo narrador: “he remains, murmuring in the Purgatory between ending a story falsely begun and beginning the silence only partially ended.” (Levy 1978, 348).

afirma: “That is the end of me. I shall say I no more” (*MD*, 276). Na verdade, a atitude inicial demonstrada pelo narrador de *The Unnamable* é, em tudo, contrastante com a de Malone. Já não existe a necessidade de articular o seu sujeito a partir de narrativas substitutas, não é necessário transpor-se para narrativas fictícias, visto que agora é o momento para falar de si próprio, pela primeira vez:

I should have spoken of me and of me alone (...) It is now I shall speak of me, for the first time. I thought I was right in enlisting these sufferers of my pains. I was wrong. They never suffered my pains. Their pains are nothing, compared to mine (...) Now there is no one here but me. (...) These creatures have never been: only I and this black void have ever been. (*TU*, 297-8)

De certo modo, e tal como Malone, esta voz parece repudiar a repetição. No entanto, a atitude é completamente oposta, visto que Malone pretendia negar a repetição e ao mesmo tempo a sua presença, enquanto esta voz refere que, ao negar a repetição, confirma antes a sua presença autónoma e original. Malone foca-se no simulacro, enquanto a voz de *The Unnamable* se foca na origem.

No entanto, mais uma vez, a voz parece não encontrar um modo de executar as suas tarefas sem fazer uso da repetição, como o ilustram as variadas estruturas de repetição criadas logo à partida. A repetição é inicialmente utilizada para negar o que é afirmado, originando assim a destruição de qualquer tipo de sistema ou estrutura: “I shall not be alone, in the beginning. I am of course alone. Alone” (*TU*, 286). Uma reafirmação da destruição de qualquer tipo de estrutura encontra-se igualmente nas palavras desta voz, que subverte a necessidade de Malone de dividir a sua narrativa em três histórias e três temas (pessoas, animais e coisas): “The thing to avoid, I don't know why, is the spirit of system. People with things, people without things, things without people, what does it matter, I flatter myself it will not take me long to scatter them” (*TU*, 286). Desta forma, podemos observar como o início de *The Unnamable* está repleto de negações à narrativa de Malone. Para reafirmar esta negação, a voz chega mesmo a evocar Malone para negá-lo: “But there will not be much on the subject of Malone, from whom there is nothing further to be hoped” (*TU*, 286).

A voz de *The Unnamable* nega também a crença na narração. No entanto, mais

uma vez, descobre que não lhe será possível negar as estruturas narrativas sem primeiro as evocar. Deste modo, a voz acaba por, tal como Malone, cair na narração de variadas histórias e personagens que repetem e recuperam a sua própria experiência. Tudo aquilo que esta voz nega *a priori* vai ser por ela mesma utilizado na esperança de completar a negação. O primeiro nome que surge na narrativa é o de Basil, o qual aparece para designar todas as palavras, ideias, sentimentos e conceitos que são exteriores ao narrador. Basil transforma-se rapidamente em Mahood,<sup>47</sup> muito à semelhança do modo como Sapo se transforma em Macmann na narrativa de Malone.<sup>48</sup> A voz de Mahood provém da voz do narrador, o qual pretende livrar-se dele, mais uma vez, através da sua evocação:

It is his voice which has often, always, mingled with mine (...) still today, as he would say, though he plagues me no more his voice is there, in mine, but less, less. And being no longer renewed it will disappear one day, I hope, from mine, completely. But in order for that to happen I must speak. Speak. (TU, 303)

É ao falar que Mahood surge e ao falar que ele irá desaparecer, visto que a linguagem é o local onde todas as ficções de tempo e identidade podem estar presentes. Falar é o único meio disponível para o sujeito se conhecer, permitindo-lhe apenas, contudo, articular um “eu” ficcional, visto que ele não pode falar com a sua própria voz:

It is not mine, I have none, I have no voice and must speak, that is all I know, it's round that I must revolve, of that I must speak, with this voice that is not mine, but can only be mine, since there is no one but me, or if there are others, to whom it

---

<sup>47</sup> “Basil is becoming importante, I'll call him Mahood instead” (TU, 303).

<sup>48</sup> Importante referir neste âmbito é o artigo de Maimaitiming Aila, “‘Nothing But Dust’: A Philosophical Approach To The Problem of Identity and Anonymity in Samuel Beckett’s Trilogy”, no qual se vê feita uma leitura atenta do problema da identidade e nomenclatura associadas à anonimidade. A rápida mudança de nomes como vemos nos exemplos de Sapo/Macmann e Basil/Mahood desconstrói a noção de identidade, da ligação entre o nome e aquilo a que este se refere: “the abrupt change of the name disrupts the casual link between the name and its bearer, bringing about the referential shift that renders the identity of the named through time discontinuous and disintegrated” (Aila 2009, 131).

might belong, they have never come near me. (TU, 301)

O movimento da voz, tal como em exemplos anteriormente dados, vai da afirmação para a negação através da repetição.

A origem e a repetição, o novo e o familiar, são, deste modo, difíceis de distinguir em *The Unnamable*, uma vez que tudo tem a possibilidade de parecer uma repetição, como vemos nas palavras do narrador: “If only I knew what I have been saying. Bah, no need to worry, it can only have been one thing, the *same* as ever” (TU, 329 *meu ênfase*).

A voz da narração parece gerar constantemente uma narrativa alternativa de modo a encontrar-se pela negação: “There’s no getting rid of them without naming them” (TU, 320). Aqui vemos como a voz consegue ser e não ser ao mesmo tempo, rejeitar as suas narrativas ao evocá-las, ao lembrar que a voz não é a sua, mas a de outro sujeito, como Basil, ou Mahood. No entanto, de tal modo a voz se entrelaça nas suas palavras que chegamos a um ponto em que a sua relação de negação com Basil, Mahood e Worm, que surge a par de Mahood, cai num *loop*, um círculo vicioso, em que as afirmações servem para negar e as negações servem para afirmar, confundindo o leitor:

But Worm cannot note. There at least is a first affirmation, I mean negation, on which to build: Worm cannot note. Can Mahood note? That’s it, weave, weave. Yes, it is the characteristic, among others, of Mahood to note, even if he does not always succeed in doing so, certain things, perhaps I should say all things, so as to turn them to account, for his governance. And indeed we have seen him do so, in the yard, in his jar, in a sense. I knew I had only to try and talk of Worm to begin talking of Mahood, with more felicity and understanding than ever. (TU, 333)

Vendo que a demanda de uma identidade através da negação dos seus substitutos falha, o narrador pensa em outra estratégia: incorporar todos estes substitutos através de uma repetição exata das suas palavras:

I shall transmit the words as received, by the ear, or roared through a trumpet into the arsehole, in all their purity, and in the same order, as far as possible. This infinitesimal lag, between arrival and departure, this trifling delay in evacuation, is

all I have to worry about. (*TU*, 343)

No entanto, esta possibilidade irá inevitavelmente falhar, uma vez que a repetição de uma voz passada significa que irá sempre haver uma fração diferencial, o tal “infinitesimal lag”, pelo que nunca poderá ser feita uma “simples repetição” – “bare repetition” –, usando a terminologia deleuziana.

Outra tentativa de alcançar a totalidade de ser verifica-se no modo como a voz tenta repetir-se sendo o misterioso Worm. Worm é um ser estranho, sem forma, não localizável, fechado num quarto de tamanho indeterminado, rodeado de uma luz cinza; chora incessantemente, pois não tem pálpebras, e é constantemente observado pelos seus “mestres” que, por sua vez, esperam que ele ganhe vida. Worm é a tentativa de encontrar um personagem diferente. Por falha de todos os seus substitutos, ao se provarem demasiado positivos, a voz cria um substituto completamente negativo, com o qual possa identificar-se. No entanto, mais uma vez, esta é mais uma tentativa vã, visto que o simples facto de imaginar Worm, mesmo enquanto corporização da negação, como seu substituto, faz dele positivo, fazendo-o ocupar um espaço físico e possuir necessariamente um tipo de corpo. Se a voz afirma que Worm não tem voz, corpo, ou lugar, é impossível vê-lo como repetição autêntica da voz. A voz apercebe-se desta impossibilidade, dizendo: “I’m Worm, no, if I were Worm, I wouldn’t know it, I wouldn’t say it, I wouldn’t say anything, I’d be Worm” (*TU*, 341).<sup>49</sup> Worm é apenas uma tentação criada pela voz, mas acaba por falhar em ser aquilo que ela procura, como vemos mais adiante: “Mahood won’t get me out, nor Worm either (...) he was something new, different from all the others, meant to be, perhaps he was, to me they’re all the same” (*TU*, 371). Como nos diz Levy em relação à criação de Worm: “Since the narrator is already a reflection of his own need to seek an ‘I,’ reflecting himself as Worm in a second mirror only multiplies images of the same need. The voice is farther away than ever” (Levy 1978, 349).

Esta voz inominável, em qualquer das direções que decida virar, acaba sempre

---

<sup>49</sup> Aqui vemos mais uma vez como a complexidade da repetição se demonstra através das constantes afirmações e negações que andam juntas e faz com que sejam difíceis de ser distinguidas. Isto confirma as palavras de Beckett: “la négation n’est pas possible. Pas plus que l’affirmation” (Beckett *apud* Connor 1988, 86)

por cair ao mesmo destino: fracasso. Quer se guie pela negação da repetição, ou pelo seu uso, a voz nunca irá alcançar o seu “eu”, a sua identidade definida. Ao tentar negar as repetições, a voz descobre que a própria tentativa cai num misto de repetições inevitáveis, pois a sua identidade pode apenas exprimir-se através de simulações de si mesmo. Se optar pelo uso deliberado da repetição, acaba por cair igualmente na desilusão, já que a repetição autêntica é sempre impossível, nela coexistindo sempre uma fração de diferença. É neste sentido que Chiang nos explica:

The narrator in the final novel is portrayed as being so exhausted that he is unable to completely extricate himself from his invented identities; so much so that he is perpetually conflated with his invented characters by himself as well as by the readers. (Chiang 2014, 207)

Assim vemos como o narrador demonstra estar de tal modo exausto que não consegue chegar a conclusão alguma. Como conclui Levy: “Unfortunately, the problem of his identity seems insoluble” (Levy 1978, 343).

Depois de chegados a estas conclusões, é muito difícil falar da voz como existente em algum lugar específico, sendo que esta se encontra num espaço *inbetween*. A voz está entre negação e afirmação e entre diferentes repetições de si, e explica este espaço intermédio através das seguintes palavras: “Two holes and me in the middle, slightly choked. Or a single one, entrance and exit, where the words swarm and jostle like ants, hasty, indifferent, bringing nothing, taking nothing away, too light to leave a mark” (*TU*, 348). É este estado de incerteza que impede à voz da narrativa uma resolução, sempre insatisfeita com qualquer definição concreta. O local ocupado pela voz é o espaço intermédio, entre significado e significante, entre origem e cópia, objeto e sujeito e todas outras polaridades adjacentes ao método representativo. Na verdade, existem várias indicações para olharmos para a voz como representativa da linguagem. No início, vemos um receio perante as palavras: “I am afraid, afraid of what my words will do to me” (*TU*, 297). No entanto, com o decorrer da narrativa, podemos ver o modo como a voz vai progressivamente perdendo sentido naquilo que diz, deixando as palavras falar por si e entre si: “I’m in words, made of words, others’ words” (*TU*, 379).



O narrador completa as suas palavras falando não apenas na linguagem, mas no espaço entre o ser e a linguagem: “I’m all these words, all these strangers” (*TU*, 380). A narrativa termina neste espaço intermédio, nas repetidas imagens de transição entre estados, no impasse entre continuar e não continuar, deixando tudo em aberto.

*The Unnamable*, segundo Connor, está ligado aos livros que o precedem dum modo análogo ao que Derrida afirma como “suplemento”: uma adição ou repetição de um original que o confirma e completa, mas ao mesmo tempo abre áreas de incerteza e incongruência (Connor 1988, 88). Podemos, deste modo, ver um movimento de suplementação ao longo da trilogia, onde *Malone Dies* suplementa *Molloy* e *The Unnamable* suplementa *Malone Dies*. No entanto, o narrador de *The Unnamable* contradiz esta sua suplementação ao tentar distinguir-se como o original neste encadeamento, dizendo que os personagens anteriores não são mais do que falsas ficções de si e que não irá falar mais delas. Se nos fossemos guiar pelas suas palavras, talvez pudéssemos ver o último texto como o centro da trilogia, o local de onde os outros textos emergem. No entanto, como vimos anteriormente, o discurso da voz de *The Unnamable* falha nas suas tentativas em marcar-se enquanto a origem ou centro, daí o falhanço desta visão.

Uma das imagens frequentemente utilizadas ao longo da trilogia, de modo a demonstrar os lugares de supremacia e subordinação, em termos identitários, é a de um círculo, através do seu centro e circunferência. A voz de *The Unnamable* é bem explícita ao imaginar-se ser o centro deste círculo e todos os outros personagens criarem a circunferência do seu centro: “I like to think I occupy the centre” (*TU*, 289). No entanto, conclui que “nothing is less certain” (*TU*, 289), reconhecendo que o facto de estar a ser circunscrito por outros personagens não implica que ele esteja num centro imóvel, mas antes em constante movimento. A imagem do círculo é algo de sugestivo para a voz: “the best is to think of myself as fixed and at the centre of this place” (*TU*, ). O centro de um círculo será então o seu local originário, algo que a voz quer encontrar. Neste sentido, mais uma vez, a voz irá evidenciar a que oposição centro/circunferência não é estável. Esta oposição traduz uma relação fluída e contínua ao invés de oposições estanques. Deste modo, a voz pensa na possibilidade de ocupar o espaço intermédio

entre as duas posições: “From centre to circumference in any case it is a far cry and I may well be situated somewhere between the two” (*TU*, 289). Aqui vemos novamente o espaço intermédio que temos vindo a explorar.

A metáfora do centro/circunferência inscreve em si, na própria estrutura dual que a constitui, o processo de duplicação através da duplicação. A metáfora é a figura através da qual a voz tenta inscrever-se na narrativa, apresentando-se como representação da relação da voz com o seu discurso narrativo. Isto provará como as tentativas de se afastar da sua narrativa, de traçar uma divisória entre a narrativa e a reflexão acerca desta, nunca irão resultar, porque tudo isso irá fazer parte da mesma narrativa.

A falha da voz em se estabelecer como o centro irá demonstrar como *The Unnamable* partilha características comuns com os dois textos que o precedem. Primeiro, o sentido apurado de autoconsciência irá fazer com que a voz repita todos os erros de identificação e falsa identificação que foram encontrados em *Molloy* e *Malone Dies*. Segundo, a tentativa de negar os erros é uma repetição das negações dos narradores anteriores, sendo que, deste modo, é uma repetição da ligação entre os três textos, não só pela negação deles como também pela sua continuidade. Tal como a voz de *The Unnamable* repudia os personagens beckettianos que o precedem – “All these Murphys, Molloyes and Malones do not fool me” (*TU*, 297) – Malone também o faz, dizendo: “Then it will be all over with the Murphys, Merciers, Molloyes, Morans and Malones, unless it goes on beyond the grave” (*MD*, 229).

Apesar de existirem claras diferenças entre *Malone Dies* e *The Unnamable*, como vimos anteriormente, nomeadamente o facto de um narrador querer começar por estar ausente da sua narrativa e o outro querer encontrar um modo de estar presente na sua, estas diferenças são também, de uma certa forma, o que liga os dois textos. Isto porque cada um dos narradores acaba por se contradizer de modo análogo, ambos os textos evidenciando uma dependência das questões de presença e ausência. Uma característica que liga as três vozes da trilogia, apesar de todas as disparidades entre elas, é a necessidade do narrador se definir contra as contínuas interrupções feitas por outras vozes. O mais emblemático exemplo desta tendência encontra-se no início da

narrativa de Molloy, onde este deambula por entre as dificuldades de estabelecer um início:

I began at the beginning, like an old ballocks, can you imagine that? Here's my beginning. Because they're keeping it apparently. I took a lot of trouble with it. Here it is. It gave me a lot of trouble. It was the beginning, do you understand? Whereas now it's nearly the end. Is what I do now any better? I don't know. That's beside the point. Here's my beginning. It must mean something, or they wouldn't keep it. Here it is. (*M*, 4)

Aqui é posto o problema ao leitor: o que é o início? Este primeiro parágrafo foi escrito *a posteriori* da sua narrativa, como Molloy nos indica, mas foram inseridos no início da mesma, de modo a introduzi-la. Então qual será o início? O do livro será o primeiro parágrafo, mas o da narrativa será o segundo.

Ainda mais complicado é a questão do fim, o que quererá dizer Molloy com “it's nearly the end.”? Será o fim da sua narrativa? Será o fim do livro? Ou será o final da trilogia? A leitura mais plausível será a primeira, no entanto, com uma mudança de perspectiva poderemos encontrar alguns indícios que respondam às duas outras. Se quisermos ler o fim como o fim do livro, teremos de supor que, neste caso, seria a voz de Moran contribuindo com um prefácio para a narrativa de Molloy, no qual ele inevitavelmente se terá tornado. Se, por outro lado, quisermos ver o fim como o fim da trilogia, estas palavras teriam de ser proferidas pela voz de *The Unnamable*. Todo o parágrafo inicial parece proferido por um intercalar de vozes e interferências, sem que haja qualquer resposta definitiva quanto à sua diferenciação. A meu ver, não é possível delimitar fronteiras estanques nos três livros de Beckett, quer nos aspetos da linguagem, quer do tempo, ou do sujeito. O que podemos tentar explicar, é o modo como o conceito de “becoming” deleuziano se vai integrar nas narrativas e ajudar a ver os personagens não como sujeitos orgânicos e monádicos, mas sim como sujeitos inorgânicos e nomádicos.

### 3.1.1. A caminho da simplicidade da existência

De modo a confirmarmos a impossibilidade de colocar limites ao sujeito beckettiano, focar-me-ei na narrativa de *The Unnamable*, fazendo uma leitura dos diferentes personagens (Basil, Mahood e Worm) criados pela voz narradora. Para tal, analisarei estes personagens através dum contraste entre o conceito leibniziano de “organic body” e o “body without organs” de Deleuze e Guattari.

Na narrativa de *The Unnamable*, o contraste entre os dois tipos de corpos pode ser visto na análise detalhada das relações que Mahood e Worm (ou apenas o narrador, visto que este nos diz: “if I am Mahood, I am Worm too” (*TU*, 331)) estabelecem com uma entidade coletiva anónima: “they”.<sup>50</sup> Esta entidade percorre a narrativa criando objetivos para Mahood e Worm, colocando-lhes obstáculos, dando-lhes instruções e vigiando-os constantemente. O leitor nunca saberá definitivamente, tal como o narrador,<sup>51</sup> quem são estas pessoas e como ou quando foram parar à narrativa, apesar de nunca existir um quem, como, onde ou quando. À medida que avançamos na narrativa, acabamos por ficar tão confusos como o próprio narrador, que inicia o discurso com três questões: “Where now? Who now? When now?” (*TU*, 285). Voltando às palavras de Deleuze e Guattari, estas são perguntas desnecessárias. A entidade coletiva, para quem estas perguntas são necessárias, está claramente a tentar construir uma identidade estável em Mahood, fazer dele um corpo orgânico, como podemos ver nas suas palavras: “First I’ll say what I’m not, that’s how they taught me to proceed, then what I am” (*TU*, 319). Aqui vemos representado o mecanismo diferencial que Deleuze encontra no pensamento leibniziano, a ferramenta necessária para que o corpo orgânico tenha a capacidade de distinguir o ponto A (“what I’m not”) do ponto B (“what I am”).

Em contraste com Mahood, Worm irá destruir as possibilidades de criação de um corpo orgânico. As palavras do narrador ilustram esta impossibilidade:

---

<sup>50</sup> Levy sugere a possibilidade de “they” ser um pronome para “words”: “the narrato refers to some unidentified visitors as “they”. This pronoun appears throughout the work, and where the antecedent is unclear it is always ‘words’” (Levy 1978, 347).

<sup>51</sup> Como nos diz o narrador: “but who they? Is it really worth enquiring?” (*TU*, 318)

Worm, to say he does not know what he is, where he is, what is happening, is to underestimate him. What he does not know is that there is anything to know. His senses tell him nothing, nothing about himself, nothing about the rest, and this distinction is beyond him. Feeling nothing, knowing nothing, he exists nevertheless (TU, 340)

Como podemos ver, apesar de Worm existir, este não tem capacidades de distinção, sentimentos, sentidos e não necessita de estruturas de pensamento. Trata-se de um exemplo perfeito do corpo sem órgãos. Worm é o oposto total do modelo leibniziano de existência, é um corpo que, como nos diz o narrador: “C[a]me into the world unborn” (TU, 340). Já falando sobre si mesmo, o narrador diz-nos:

without an ear I'll have heard it, and I'll have said it, without a mouth I'll have said it, I'll have said it inside me, then in the same breath outside me, perhaps that's what I feel, an outside and an inside and me in the middle, perhaps that's what I am, the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside, that can be as thin as foil, I'm neither on one side nor the other, I'm in the middle, I'm the partition, I've two surfaces and no thickness, perhaps that's what I feel, myself vibrating, I'm the tympanum, on the one hand the mind, and on the other the world, I don't belong to either (TU, 376)

Aqui vemos um grande exemplo para ilustrar o que Deleuze e Guattari, como vimos anteriormente, chamam de “interbeing” ou “rhizome”; o *intermezzo* ocupado pelo corpo sem órgãos. Aliás, num momento anterior, o narrador explicita:

It's a lot to expect of one creature, it's a lot to ask: that he should first behave as if he were not, then as if he were, before being admitted to the peace where he neither is, nor is not (and where the language dies that permits of such expressions). (TU, 328)

Nesta passagem vemos expressamente o movimento entre o ser, o não ser e o espaço entre ser e não ser.

Em última análise, não existe um sujeito organizado em Beckett, existem

diversas potências que estão em constante movimento e constroem um ser multifacetado. Maurice Blanchot faz a seguinte pergunta: “Who is doing the talking in Samuel Beckett’s novels?” (Blanchot 2014, 111). Segundo Simon Critchley, qualquer tentativa de leitura linear do narrador no sentido convencional da palavra, ou mesmo uma leitura biografista, irá destruir a interpretação da obra beckettiana:

To ascribe the voice that speaks in the work to the name of Samuel Beckett, or to identify the narrative voice with a controlling consciousness that looks down upon the drama of Beckett’s work like a transcendent spectator, is to fail to acknowledge the strangeness of the work under consideration and to read the work as an oblique confession or, worse still, a series of case studies in a reductive psychobiography. (Critchley 1998, 125)

Para respondermos a esta questão temos que voltar às palavras de Deleuze e Guattari: não podemos aplicar um “to be” ao sujeito beckettiano, mas antes utilizar conjunções para conectar os diferentes fragmentos da sua natureza. Então, quem fala nos romances de Beckett é Belacqua Murphy e Watt e Mercier e Camier e Molloy e Moran e Malone e Sapo e Macmann e Basil e Mahood e Worm.<sup>52</sup> Todos estes poderão ser vistos como variações de um corpo sem órgãos, como diferentes compartimentos de uma identidade instável e esquizofrénica. Por esta razão Levy considera o sujeito beckettiano como uma espécie nova de existência onde, segundo o próprio: “there is nothing individual in an individual, only the vacant dream of species” (Levy 1978, 357).

Para concluir, analisemos as palavras de Rosi Braidotti relativamente ao processo de “becoming-imperceptible”:

---

<sup>52</sup> É neste sentido que Paul Davies liga os personagens das sete narrativas iniciais (*Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy*, *Watt*, *Mercier and Camier*, *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable*) dizendo que são todos diferentes representações de uma mesma personagem: “they tell, in somewhat varying styles, of what is essentially the same character. He has many incarnations and names, as he goes from story to story. But in the final novel, *The Unnamable*, they are all declared to be ‘vice-existers’ (...). Here even the protagonists from Beckett’s earlier fiction join in the chain of vice existers, from Belacqua, through Murphy, Watt, Mercier, Camier, Molloy, Moran, Malone, Saposcat, Macmann, Mahood, to Worm (...). The I-narrators of the *nouvelles* have no name but they are equally members of this chain of nearly identical characters” (Davies 1994, 46).

There is no collapse of being into non-being, or ontological implosion, but rather a reversal of all negativity into the great animal, the Body-Without-Organs, the cosmic echoing chamber of infinite becomings. In order to trigger a process of becoming-imperceptible, quite a transformation needs to take place in what we could call the self. I think the becoming-imperceptible is the point of fusion between the self and his/her habitat, the cosmos as a whole. It marks the point of evanescence of the self and its replacement by a living nexus of multiple interconnections that empower not the self, but the collective; not identity, but affirmative subjectivity; not consciousness, but affirmative interconnections. (Braidotti 2006, 154)

Como podemos ver, em jeito de conclusão, o conceito de “becoming-imperceptible” é inteiramente adequado para caracterizar o narrador da trilogia, para definir o modo como este existe no seu universo. O sujeito beckettiano deve ser estudado num plano nomádico de existência onde não existe uma estabilidade e/ou ordem definida, mas uma multiplicidade de potências que se interligam através de inúmeros processos e movimentos desordenados que nunca cessam a sua existência. O sujeito beckettiano furta-se às noções de individualidade, identidade e consciência, pelo que talvez possamos melhor analisá-lo num plano de coletividade, subjetividade e interconexões.

## Considerações finais

*The end of a melody is not its goal: but nonetheless, had the melody not reached its end it would not have reached its goal either. A parable.*

Friedrich Nietzsche

A parábola enunciada por Nietzsche aplica-se perfeitamente ao presente trabalho: o seu objetivo não é o fim, mas nunca o seu objetivo seria alcançado sem que tivesse um fim. Com isto pretendo dizer que, apesar desta dissertação, com a análise que lhe é inerente, estar prestes a terminar, as conclusões nunca serão definitivas, pelo que esta secção se intitula “Considerações finais”. Cada análise, ao invés de dar uma palavra final acerca dum assunto, irá ramificar-se em novas análises, as quais outras ainda se seguirão. Um final definitivo não se afigura, como tal, pertinente. Não obstante, após o estudo da trilogia de Beckett na possível aplicação dos conceitos de tempo, linguagem e identidade, o que poderemos reter?

Em primeiro lugar, é preciso evidenciar o modo como a obra beckettiana se interliga com o pensamento filosófico precedente e posterior. É assim uma obra influenciada pela tradição do pensamento filosófico ocidental, para a qual igualmente contribui como influência indelével.<sup>53</sup> No entanto, a sua obra ocupa continuamente um espaço filosófico e literário. Ao explorar este espaço intermédio verificamos que o sentido de algo nunca se encontra naquilo que é dito, mas antes no que se silencia e está ausente. Por estas razões, a vertente literária intrínseca à obra de Beckett aqui abordada,

---

<sup>53</sup> Como evidenciam S. E. Wilmer e Audronė Žukauskaitė, Beckett tem uma relação dupla com a filosofia. Numa perspetiva, temos o interesse do escritor, durante a segunda metade do século XX, pela área da filosofia, sendo exposto às obras de Bergson, Geulincx, Berkeley, Schopenhauer, Nietzsche, Sartre e outros. Noutra perspetiva, temos o interesse de filósofos como Bataille, Blanchot, Robbe-Grillet, Adorno e Deleuze pela obra beckettiana, especialmente a partir da trilogia. (Žukauskaitė e Wilmer 2015, 1)



encontra-se então, neste estudo, perpassada por leituras de índole filosófico, no intuito de melhor exprimir a sua verdadeira dimensão. O conjunto formado pelas três obras estudadas foi a muitos níveis revolucionário para a história da literatura, incluindo o desafio e o questionamento das categorias e limites de género. É evidente que nos deparamos com três narrativas, mas em que termos deve ser encarado a narrativa como género?<sup>54</sup>

Os investigadores em estudos literários são treinados para ler, classificar, organizar e explicar, começando, normalmente, pela questão do género – ou tipologia de uma obra. No caso de Beckett, esta é uma das questões que salta imediatamente à vista, pelo simples facto de ele brincar com a problemática das taxonomias, da classificação e categorização das obras segundo géneros/modos ou formas artísticas, e assim intitular as suas obras. Por exemplo, o único guião ou roteiro (*screenplay*) da sua autoria para um filme – uma curta metragem de 1965, dirigida por Alan Schneider – tem o título de *Film*. Duas das suas peças para a rádio são intituladas de *Rough for Radio I* e *Rough for Radio II*. Intercalando estas duas tendências no teatro, temos, tal como *Film* para o cinema, uma peça chamada *Play*, e tal como *Rough for Radio I/II* para a rádio, duas peças com o nome de *Rough for Theatre I* e *Rough for Theatre II*. Apesar disto, Beckett parece demonstrar uma desconfiança perante a classificação das suas obras por género. Tal como evidencia Gendron:

out of thirty-two dramatic pieces only fourteen of them are designated as belonging to a particular genre. (...) Similarly, many of his prose texts are not designated on the title page as participating in any genre. (Gendron 2008, 43)

No caso da trilogia podemos ver este problema bem evidente pelo facto de *Malone Dies* e *The Unnamable* serem classificados como *novels*, contrariamente a *Molloy*, o texto da

---

<sup>54</sup> O estruturalismo francês, em particular com Genette e Todorov, preferem a designação de “modo” para o que a Poética clássica definia como “género”, utilizando a terminologia tradicional de “género” para designar modalidades/ formas dentro dos respetivos “modos”: p. ex. o género do romance que se inscreve no modo narrativo.

trilogia que mais se assemelha a uma definição de “romance”. Todo este conjunto de contradições patente na obra de Beckett confunde e atordoa os académicos e os leitores, enquanto ao mesmo tempo os fascina e envolve, criando expectativas, que no momento seguinte desfaz, desacredita e subverte. O mesmo carácter subversivo encontramos na fluidez e vaguidão dos inícios e finais das suas ficções. Existem inícios e fins em termos físicos do livro, que não correspondem a um início ou um fim no encademaneto das ações narradas. A busca de uma origem ou de uma finalidade é muitas vezes o que inicia a narrativa. No final de contas, o género nunca poderá classificar por completo uma obra, especialmente quando falámos de Beckett, o qual tentara esgotar também esta questão até ao seu limite.

Continuando com a noção de “esgotamento”, voltemos ao plano filosófico de Beckett. No final desta análise, podemos ver como o conceito deleuziano de “exhausted” aplicado à obra de Beckett é muito pertinente. As três temáticas abordadas ligam-se extensivamente com a exaustão. Como nos diz Gendron:

Beckett – his texts, his narrators, his characters, his thematics, his textual practice, his words – are all, at once, some combination of the “exhausters”, the “exhaustive”, and the “exhausted”. (*idem*, 27)

Ou seja, segundo Deleuze (e Gendron, por extensão), Beckett esgota tudo aquilo que ele vê como possível. O possível é toda a eventualidade de limites, de máximos e de mínimos, de centros e circunferências, de origens e cópias, de referências e referentes.

Recapitulando a análise feita, o primeiro capítulo dedicou-se à exploração do conceito de tempo dentro da trilogia. Como pudemos ver, através de alusões não só à trilogia, como também às teorias de Bergson e ao texto de Beckett, *Proust*, a ideia tradicional de tempo como uma entidade mesurável e controlável é algo que se vai perdendo progressivamente ao longo das três obras. A primeira obra, *Molloy*, demonstra o ponto de viragem nas questões temporais dentro da trilogia. Comparando a fase inicial das narrativas de Molloy e Moran, comprovou-se que existe um enorme contraste entre

os dois narradores, que vai progressivamente diminuindo. Molloy demonstra um caráter inocente e pueril, aceitando as incongruências do mundo que o envolve, tendo perdido a noção do tempo e vivendo em paz com esse mesmo facto. Contrariamente, Moran destaca-se pela sua obsessão com o tempo, tendo horários, rotinas e hábitos para todos os aspetos da sua vida.

À medida que o contraste entre as duas narrativas diminui, compreendemos como Moran se apercebe que o tempo não pode ser controlado sem os mecanismos repetitivos da rotina e do hábito. Vemos então como *Molloy* tece uma crítica aguda ao estilo de vida moderno: os horários, as rotinas, o hábito, a mecanização da vida. No entanto, este estilo de vida frenético falha dada a sua futilidade. Molloy existe sem rotina, Moran continua a existir perdendo os seus hábitos. O tempo não pode ser contado porque o tempo não é uma entidade findável. O tempo é movimento perpétuo e, por essa razão, nunca é palpável, porque a partir do momento em que achamos ter a noção do tempo, ele já passou. Com isto, Beckett demonstra como as estruturas temporais não são essenciais para a existência, são apenas construções necessárias para se viver numa sociedade organizada, em que os seus personagens não se integram.

Para além do tempo, a linguagem é crucial para que se criem comunidades e sociedades, para que exista um meio consensual através do qual as pessoas comuniquem e se entendam mutuamente. No entanto, o valor dado à linguagem cria conflitos dentro destas mesmas sociedades. Os indivíduos esquecem-se de que as palavras não passam de sons, grafemas, signos, e até tinta sobre papel. Com isto, criam-se conceitos abstratos aos quais são atribuídos um valor intrínseco como, por exemplo: justiça; liberdade; paz; união. Destarte, estes conceitos variam de visão para visão, criando discórdias entre indivíduos e/ou comunidades. Beckett consegue expor os limites da linguagem no conjunto destas três obras, demonstrando não só a sua arbitrariedade, como também a sua relatividade. Relacionando as teorias de Derrida com a trilogia, pudemos ver o modo como os personagens beckettianos questionam exaustivamente o valor da linguagem e a sua pertinência. A segunda parte, *Malone Dies*, pelo facto de ter um narrador que se propõe a escrever histórias no seu caderno, foi seleccionada para dar um maior relevo às questões da linguagem.

Através da análise da segunda parte da trilogia, vemos como o narrador pretende criar narrativas sem um paralelo repetitivo ao viver os últimos momentos da sua vida. Para tal, Malone pretende libertar-se completamente de si ao narrar os acontecimentos e peripécias das personagens ficcionais por ele mesmo. No decorrer das narrativas, Malone começa a repetir-se e a entrelaçar memórias pessoais com as ficções, chegando a um ponto em que não sabe se está a narrar ficções ou a relatar experiências vividas. Aqui se levanta o problema de que a realidade é algo muito frágil, algo que nunca poderá ser traduzido na íntegra através de palavras. Apesar de tudo, pudemos comprovar que para Malone é impossível criar uma narrativa que não tenha um mínimo de ligação com um referente extralinguístico. Adicionalmente, foi explorado o debate entre a fala e a escrita, analisando-se a relação destas com a memória e a preservação de conhecimento. Em conclusão, vimos que o espaço ocupado por Malone é um intermédio entre realidade e ficção, fala e escrita, e nunca poderá sair deste mesmo espaço por muito que tente.

No terceiro capítulo fez-se uma análise da questão da identidade na trilogia, diretamente interligada com os temas dos primeiros dois capítulos. Isto porque a noção de identidade depende da continuidade de uma entidade no tempo e essa mesma entidade é reconhecida através de uma palavra identificadora que lhe é atribuída. Nesta secção foi analisada a última obra da trilogia, *The Unnamable*, visto que o narrador evidencia a necessidade de falar de si e livrar-se de todas as ficções que criara até então para evitar esta questão. Aqui foi utilizada maioritariamente a teoria de Deleuze e Guattari referentes ao conceito de “becoming”.

Ao aprofundar as questões de identidade dentro da trilogia, conseguimos compreender como o narrador tem um carácter múltiplo, nunca consegue alcançar uma identidade definida. Através duma análise aprofundada do narrador de *The Unnamable* conseguimos ver um contraste entre os conceitos de “corpo orgânico” e “corpo sem órgãos”, acabando por se chegar à conclusão de que o último é o mais indicado para definir os sujeitos beckettianos. Aqui conseguimos compreender como Beckett rejeita o conceito de identidade definida, uma vez que a falta de razão partilhada pelos seus personagens permite-lhes fugir às relações de poder. Os sujeitos demonstram uma

independência total e libertação de qualquer tipo de entidades superiores. Desistindo da unidade orgânica, das ordens de significação e dos entraves da subjetificação, o sujeito beckettiano encaixa no conceito de “corpo sem órgãos”, no qual os movimentos são livres e não existe uma ordem definida ou exata. Não existe um sujeito estável, uma existência única, mas sim uma variação desordenada de estados de existência que podem pertencer ao mesmo “eu”.

Todas as temáticas abordadas insistiram na ideia deleuziana de que não existe repetição sem diferença. No que toca às questões do tempo, a rotina não repetirá os mesmos eventos na íntegra porque irá sempre ocorrer um fragmento de diferença, como a rotina de Moran o ilustra. Por seu turno, também a linguagem não poderá repetir a realidade que visa representar, nem existir sem qualquer referente, ocupando sempre um espaço intermédio, como vimos na narrativa de Malone. Finalmente, no que toca à identidade, como vimos ao longo da trilogia, nunca podemos definir um único estado de existência porque a existência do sujeito beckettiano é múltipla e encontra-se em constante fluxo, num movimento aleatório entre estados que nunca estabiliza.

Com tudo isto, conseguimos criar novamente a ligação entre a obra beckettiana e a filosofia deleuziana, pelo modo como ambos destroem as noções tradicionais de representação e identidade. A representação é o método através do qual o sujeito capta as diferenças com que se depara, reduzindo-as a identidade, oposição, analogia e semelhança. Nesta visão, a representação apenas olha para as coisas de uma determinada perspetiva, havendo um centro definido/fechado de interpretação. A representação, deste modo, consolida aquilo que apreende, impedindo que se lhe façam mudanças. Contrastando com isto, a noção de movimento e fluxo implica uma pluralidade de centros e perspetivas, distorcendo qualquer representação fechada. Este é o movimento pensado por Nietzsche ao referir-se a um “eternal return”, através do qual são recuperadas as entidades diferenciais e não as semelhantes. Deste modo, a identidade não é algo criado pelo desaparecimento da diferença, mas, pelo contrário, é o que surge quando se aceita a diferença enquanto tal. As diferenças relacionam-se e formam novas e continuadas séries de diferenças. Deste modo, a repetição irá substituir a representação e o caos diferencial irá substituir a identidade.

Segundo Bradbury, o trajeto começado na obra inicial de Beckett para a mais tardia, semelhante ao movimento da primeira para a terceira parte da trilogia, é regressivo ao invés de progressivo:

Look at Mr. Beckett's work chronologically and you will see that his steady progression is a steady regression. He is going back in time, back from the reasonably mature and normal personal relationships of Murphy, to the epistemological insecurity of Watt to the isolation of Molloy, still recognisable as a person, to the bedridden Malone telling his tale, to the Unnamable, no longer recognisable as a person. (Bradbury 1971, 262)

No entanto, o movimento será apenas regressivo no que toca à análise de uma representação social, pois nos planos filosófico e epistemológico, ele será antes um movimento progressivo, questionando os limites da existência humana.

No final de contas, Beckett leva todas as questões ao limite para evidenciar a futilidade de se fazer qualquer coisa, a inutilidade da existência. Como refere Levy: "The narrator, through Moran, compares himself to Sisyphus forever going over the same route, bound to a task that has no conclusion" (Levy 1978, 354). Na verdade, os narradores da trilogia estão num processo constante de remar contra a maré, ou de empurrar o pedregulho de Sísifo, num caminho sem fim sem respostas à vista. Wasser evidencia como a finalidade estética beckettiana é o fracasso, mas faz as seguintes afirmações:

if his aesthetic telos is failure, and he fails to fail, does he not still fail (that is, succeed)? Or to put it still another way, the real "referent" of Beckett's language is identified here as the authorial intention to fail to express, which is in turn unexpressed (hence expressed) because language continues to be expressive (hence, unexpressive). (Wasser 2011, 254)

No entanto, a verdade é que Beckett, partindo da presente análise, ao criar narrativas que visam em exprimir o fracasso, consegue fazê-lo. E ao ter como intenção expressar a impossibilidade de se exprimir, ele está a exprimir algo. Mas o fracasso e a expressão nunca são plenos, portanto nunca podemos afirmar uma coisa nem a outra, devemos sempre ter em conta que nos encontramos num espaço intermédio, tal como temos vindo a evidenciar até agora.

Em conclusão, resta-nos sublinhar como as leituras críticas em torno de Beckett não cessam de surgir, sempre renovadas, procurando ir ao encontro de uma obra infindavelmente rica em questões por responder. Assim sendo, as múltiplas e variadas interpretações sucedem-se sem nunca atingirem uma finalidade ou sentido definidos, sem que haja uma última palavra a dizer. A exemplo dos narradores de Beckett, leitores e estudiosos inscrevem-se num único processo contínuo, “going on”. No fim, apercebemo-nos que, tal como nos diz o narrador de *The Unnamable*, o que conta é nunca chegar, nunca estar em parte alguma – “the essential is never to arrive anywhere, never to be anywhere” (*TU*, 332); significativamente, nem a dimensão do caminho, a instância do percurso, é mencionada, apenas subentendida. Se quisermos dar uma estrutura definida à obra de Beckett, toda a interpretação perderá a sua validade.

## Referências bibliográficas

### Primária:

- Beckett, Samuel. *The Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2010. Vol. I-IV.
- Beckett, Samuel. *Malone Dies*. in *The Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2010. Vol. II, pp. 173-281.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. in *The Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2010. Vol. II, pp. 3-170.
- Beckett, Samuel. *Murphy*. in *The Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2010. Vol. I, pp. 1-168.
- Beckett, Samuel. *Proust*. in *The Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2010. Vol. IV, pp. 511-54.
- Beckett, Samuel. *The Unnamable*. in *The Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2010. Vol. II, pp. 285-407.
- Beckett, Samuel. *Watt*. in *The Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2010. Vol. II, pp. 169-380.

### Secundária:

- Aila, Maimaitiming. “‘Nothing But Dust’: A Philosophical Approach To The Problem of Identity and Anonymity in Samuel Beckett’s *Trilogy*.” *The Philosophical Forum*, Vol. 40, No. 1, 2009, pp. 127-147.
- Appignanesi, Richard, Chris Garratt, Ziauddin Sardar, and Patrick Curry. *Introducing Postmodernism*. New York: Totem, 1995.
- Ardoin, Paul. “Deleuze's Monstrous Beckett: Movement and Paralysis.” *Journal of Modern Literature*, vol. 38, no. 2, 2015, pp. 134–149.



- Barrett, William. "Real Love Abides." *New York Times*. 1959. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/97/08/03/reviews/beckett-malone.html> [consultado em 29-06-2017].
- Beistegui, Miguel De. "The Deleuzian reversal of Platonism." *The Cambridge Companion to Deleuze*. ed. by Daniel W. Smith and Henry Somers-Hall. Cambridge: Cambridge U Press, 2012, pp. 55-81.
- Belsey, Catherine. *A Prática Crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- Bergson, Henri. *The Creative Mind*. New York: The Philosophical Library, Inc., 1946.
- Blanchot, Maurice. "Where Now? Who Now?" *On Beckett: Essays and Criticism*. Ed. S. E. Gontarski. London: Anthem Press, 2014, pp. 111-17.
- Bodei, Remo. *A Filosofia no Século XX*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- Braidotti, Rosi. "The Ethics of Becoming Imperceptible." *Deleuze and Philosophy*. ed. By Constantin Boundas. Edinburgh: Edinburgh UP, 2006, pp. 133-159.
- Brater, Enoch. "FROM DADA TO DIDI: Beckett and the Art of His Century." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 19, 2008, pp. 173-181.
- Buchanan, Ian. "Body Without Organs." *Understanding Deleuze, Understanding Modernism*. ed. by S. E. Gontarski, Paul Ardoyn, and Laci Mattison. N.p.: Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 255-57.
- Butler, Christopher. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford U Press, 2002.
- Chiang, H.L. Michelle. "Time Made Flesh: Samuel Beckett's Dual Depiction of Time." *Novel-Writing Playwrights and Playwriting Novelists after Beckett*. ed. by Daniel Jernigan. Review of Contemporary Fiction Special Edition, 2014, pp. 195-213.
- Cohen, Tom. *Jacques Derrida and the Humanities: a Critical Reader*. Cambridge: Cambridge U Press, 2001.

- Cohn, Ruby. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: U of Michigan Press, 2008.
- Connor, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*. Oxford: Blackwell, 1988.
- Critchley, Simon. "Who Speaks in the Work of Samuel Beckett?" *Yale French Studies*, No. 93, 1998, pp. 114-130.
- Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton U Press, 1997.
- Davies, Paul. "Three novels and four *nouvelles*: giving up the ghost be born at last." *The Cambridge Companion to Beckett*. ed. by John Pilling. Cambridge: Cambridge U Press, 1994, pp. 43-63.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2005.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2000.
- Deleuze, Gilles. "The Exhausted." *SubStance*, vol. 24, no. 3, 1995, pp. 3–28.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. New York: Zone, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2001a.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia U Press, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. London: Verso, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco: City Lights, 2001b.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. London: The Athlone Press, 1993.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. London: Athlone Press, 1990.
- Derrida, Jacques. *Aporias*. Stanford: Stanford U Press, 1993.

- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Great Britain: The Harvester Press Limited, 1982.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins U Press, 1997.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. London: Routledge Classics, 2002.
- Dowd, Garin. *Abstract machines: Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Eliade, Mircea. "Cosmic Cycles and History." *Cosmos and History: the Myth of the Eternal Return*. New York: Harper, 1959, pp. 112-29.
- Evens, Aden L. "Abstract Machine." *Understanding Deleuze, Understanding Modernism*. ed. by S. E. Gontarski, Paul Ardoyn, and Laci Mattison. N.p.: Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 245-46.
- Figlerowicz, Marta. "Bounding the Self: Ethics, Anxiety and Territories of Personhood in Samuel Beckett's Fiction." *Journal of Modern Literature*, vol. 34, no. 2, 2011, pp. 76–96.
- Fletcher, John. *Samuel Beckett: Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape*. London: Faber, 2000.
- Foucault, Michel. *The Order of Things*. New York: Routledge Classics, 2005.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Norton, 1975.
- Gebauer, Gunter, and Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society*. Berkeley: U of California Press, 1995.
- Gendron, Sarah. *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*. New York: Peter Lang, 2008.
- Gil, José. *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- Gontarski, S. E. "Creative Involution: Bergson, Beckett, Deleuze." *Deleuze and Beckett*. ed. by S. E. Wilmer and Audronė Žukauskaitė. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 36-59.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." *Twentieth Century Theories of Art*. Ed. James M. Thompson. Ottawa: Carleton U Press, 1999, pp. 94-101.

- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: twelve lectures*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- Holland, Eugene W. "Rhizome." *Understanding Deleuze, Understanding Modernism*. ed. by S. E. Gontarski, Paul Ardoyn, and Laci Mattison. N.p.: Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 271-72.
- Keats, John. *Selected Letters of John Keats*. ed. by Grant F. Scott. Harvard: Harvard U Press, 2005.
- Kierkegaard, Søren. *Fear and Trembling/Repetition*. Kierkegaard's Writings, Vol. 6. Princeton: Princeton U Press, 1983.
- Kilgore, John Mac. "Deterritorialization." *Understanding Deleuze, Understanding Modernism*. ed. by S. E. Gontarski, Paul Ardoyn, and Laci Mattison. N.p.: Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 261-63.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *The philosophical works of Leibnitz*. New Haven: Tuttle, Morehouse & Taylor, 1890. *Archive.org*. Web. 10 Apr. 2017. <<https://archive.org/details/philosophicalwor00leibuoft>>.
- Luc, Ferry. *Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- McDonald, Ronan. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge, UK: Cambridge U Press, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science; with a prelude in rhymes and an appendix of songs*. New York: Vintage, 1974.
- Nietzsche, Friedrich. *The Portable Nietzsche*. New York: Penguin, 1976.
- Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Random House, 1967.
- P. Levy, Eric. "Voice of Species: The Narrator and Beckettian Man in *Three Novels*." *ELH*, Vol. 45, No. 2, 1978, pp. 343-58.
- Quayson, Ato. *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. New York: Columbia U Press, 2007.

- Rabinovitz, Rubin. "Repetition and Underlying Meanings in Samuel Beckett's Trilogy" *Rethinking Beckett: A Collection of Critical Essays*. Ed. by Lance St John Butler and Robin J. Davis. New York: Palgrave Macmillan, 1990, pp. 31-67.
- Robinson, C. J. Bradbury. "A Way with Words: Paradox, Silence, and Samuel Beckett." *The Cambridge Quarterly*, Vol. 5, no. 3, 1971, pp. 249-264.
- Rouse, Joseph. "Power/Knowledge." *The Cambridge Companion to Foucault*. ed. by Gary Gutting and Gary Gutting. Cambridge: U Press, 2005, pp. 95-122.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Shaw, Jon K. "Plane of Immanence." *Understanding Deleuze, Understanding Modernism*. ed. by S. E. Gontarski, Paul Ardoin, and Laci Mattison. N.p.: Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 268-70.
- Sheehan, Paul. "IMAGES MUST TRAVEL FURTHER: Bataille and Blanchot Read Beckett." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 1, 2008, pp. 113-22.
- Skeet, Jason. "Becoming." *Understanding Deleuze, Understanding Modernism*. ed. by S. E. Gontarski, Paul Ardoin, and Laci Mattison. N.p.: Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 253-54.
- Uhlmann, Anthony. "Ideas in Beckett and Deleuze ." *Deleuze and Beckett*. ed. by S. E. Wilmer and Audronė Žukauskaitė. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 23-35.
- Vasconcelos, Filomena. *Considerações Incertas: Ensaio sobre Linguagem, Literatura e Pintura*. Porto: Campo das Letras, 2008.
- Wasser, Audrey. "From Figure to Fissure: Beckett's *Molloy*, *Malone Dies*, and *The Unnamable*." *Modern Philology*, Vol. 109, No. 2, 2011, pp.245-65.
- Whitebook, Joel. "Against Interiority: Foucault's Struggle with Psychoanalysis." *The Cambridge Companion to Foucault*. ed. by Gary Gutting and Gary Gutting. Cambridge: U Press, 2005. 312-47.
- Williams, James. "Difference and Repetition." *The Cambridge companion to Deleuze*. ed. by Daniel W. Smith and Henry Somers-Hall. Cambridge:

Cambridge U Press, 2012. 33-54.

- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. New York: Routledge, 2001.
- Žukauskaitė, Audronė e Wilmer, S. E. "Introduction." *Deleuze and Beckett*. ed. by S. E. Wilmer and Audronė Žukauskaitė. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1-19.
- Žukauskaitė, Audronė. "Deleuze and Beckett Towards Becoming-Imperceptible." *Deleuze and Beckett*. ed. by S. E. Wilmer and Audronė Žukauskaitė. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 60-77.

#### **Entradas de dicionários:**

- "verdade", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/verdade> [consultado em 22-06-2017].
- Ceia, Carlos. "Aporia". *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6761/aporia/> [consultado em 27-06-2017].

#### **Entrevistas:**

- Deleuze, Gilles. "A is for Animal". entrevistado por Claire Parnet. 1989. Disponível em: <https://vimeo.com/108004617> [consultado em 25-09-2017].